HET SEKSUELE FANTASME VOORBIJ

ZEVEN PSYCHOANALYTISCHE GEVALSSTUDIES

PSYCHOANALYSE IN TIJDEN VAN WETENSCHAP

Nr. 3

Onder redactie van:

Paul Verhaeghe, Hoogleraar RUG

De reekstitel is zowel ironisch als ernstig bedoeld. De mens heeft zich altijd al teweergesteld tegen wat Lacan het ondraaglijk Reële noemt. Religie en kunst – ruimer gesteld, de cultuur – zijn daar de oudste vormgevingen van. Recent is daar ook de wetenschap aan toegevoegd, als laatste en meest succesvolle variante van de typisch menselijke symbolische orde. Kunst zoekt een antwoord in schoonheid, religie in geloof, wetenschap in weten. De relaties tussen deze drie zijn belangrijker dan men wel vermoedt. Topwetenschappers herhalen dat het ultieme kenmerk van wetenschap schoonheid is, en de geschiedenis van de wetenschap toont dat er aan de basis steeds een bepaald geloof schuilgaat. Vandaag worden deze relaties meer en meer verdoezeld door de vaak naïeve eis tot empirische evidentie. De naïviteit heeft alles te maken met het breukvlak tussen het ondraaglijk Reële enerzijds en het Symbolische als hanteringspoging daarvan anderzijds. Een volledige empirische evidentie zou een samenvallen betekenen van dat Reële met het Symbolische, en dat is uit hoofde van de structuur precies onmogelijk. Vandaar de ironie van de titel.

In dit verband neemt psychoanalyse een bijzondere plaats in. Freud waarschuwde reeds voor het risico dat ze verglijdt naar een ideologie of pseudo-religie – wat overigens voor elke wetenschap geldt. Daartegenover staat dat de psychoanalytische theorie bij uitstek gegroeid is uit de ervaring met patiënten. Het herdenken van deze oorspronkelijke theorie in confrontatie met de huidige eis tot empirische evidentie, kan een andere visie bieden zowel op wat empirie 'is' als op de functie van theorie. De menselijke realiteit wordt zowel collectief als individueel gecreëerd, en dat geldt ook voor de wetenschap. Het feit dat dit vandaag al te vaak 'vergeten' wordt, maakt de deelname van de psychoanalyse aan het wetenschappelijk vertoog des te belangrijker. Vandaar de ernst van de titel.

Aldus kan de psychoanalyse een metastandpunt innemen ten aanzien van het naïeve in dit huidig wetenschappelijk discours. Ze bestudeert geen extern object in een op zich bestaande buitenwereld, maar wel de menselijke realiteit, met name het subject in zijn verhouding tot het Reële. Ze bestudeert waarom dit subject precies gedreven wordt tot hetzij religie, hetzij kunst, hetzij wetenschap, hetzij... psychoanalyse. In die zin kan de psychoanalytische theorie impact hebben op vrij uiteenlopende velden: ethiek, cultuurwetenschappen en klinische psychologie. Deze nieuwe boekenreeks biedt een forum waar deze studie op die verschillende velden aan bod kan komen.

P.V.

Lieven Jonckheere

Het seksuele fantasme voorbij

Zeven psychoanalytische gevalsstudies

Acco Leuven / Leusden

Eerste druk: 2003

Gepubliceerd door Uitgeverij Acco, Brusselsestraat 153, 3000 Leuven (België)

Voor Nederland:
– *Uitlevering*: Centraal Boekhuis bv, Culemborg
– *Correspondentie*: Hamersveldseweg 86, 3833 GT Leusden

Omslagontwerp: Danny Juchtmans

© 2003 by Acco (Academische Coöperatieve Vennootschap cvba), Leuven (België)
Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.
No part of this book may be reproduced in any form, by mimeograph, film or any other means without permission in writing from the publisher.

D/2003/0543/5 NUR 772 ISBN 90-334-5296-0

Inhoud

Woord vooraf

Inleiding

1. **“Een Kind wordt geslagen...”**

1. Het klinisch-analytische geval Anna Freud: de hysterische verhouding tussen fantasme en fantasieën
   1.1. De analyse van een dochter door haar vader
   1.2. Sigmund Freud – “Een kind wordt geslagen” (1919)
   1.3. Anna Freud – “Slaagfantasme en dagdroom” (1922)
   1.4. Elisabeth Young-Bruehl – “Anna Freud. Een biografie” (1988)
2. Het klinische geval Kleine Hans: de verhouding tussen fantasme en fobie
   2.1. Wel of geen fantasme in de fobie?
   2.2. Verschranking van “Kleine Hans” (1909) met “Een kind wordt geslagen” (1919)
   2.3. Wederwaardigheden van het fantasme na de puberteit

2. **“De Bruid wordt ontbloot...”**

1. Het artistieke geval Marcel Duchamp: traversering van het fantasme leidt tot een ready-made... interpretatie
   1.1. Duchamp als voorbeeld voor een analyticus?
   1.2. Duchamps traversering der moderne ‘ismen’ blokkeert op het kubisme
   1.3. Marcel en de vrouwen Duchamp
   1.4. Een eerste wilde traversering van het incestfantasme via de traversering van het kubisme
   1.5. “La mariée mise à nu par ses célibataires, même” als poging tot reconstructie van het fantasme (en het narcisme)
   1.6. Het Glas als structurele traversering of mislukte reconstructie van het fantasme
   1.7. Aan gene zijde van het ontblotingsfantasme?

1.8. Eerste kenmerken van de ready-made
1.9. Onverschilligheid als selectiecriterium voor de ready-made = *ironisme d'affirmation*
1.10. Een analyticus is ready-made
2. Het klinische geval A: de grens van een fantasme als drijfveer voor een analyse
2.1. Inleiding: een analyse als therapie voor het fantasme?
2.2. Het symptoom
2.3. Oedipale oorzaak
2.4. Imaginaire constructie
2.5. Symbolische structuur = constructie van het fantasme
2.6. Op weg naar het reële: een mogelijke beweging in het fantasme?

3. **"Ik ben ontheven van alle verplichtingen jegens U..."**

1. Freuds impasse in verband met de perverse structuur
1.1. Freud: het fantasme als polymorf perverse pijler van de onmogelijke seksuele verhouding in de neurose
1.2. Postfreudianen: impasse van de *borderline*
2. Deleuzes kritiek op Freuds sadomasochistisch transformisme
3. Het literaire geval Sacher-Masoch: de grens van het contract als masochistisch fantasme
3.1. Het masochistisch fantasme = de humoristische tijd van het aan de Ander opgedrongen contract
3.2. Traversering van het masochistisch fantasme = het tragische moment van contractbreuk door de Ander
4. "Ik word verraden door de Ander" = structureel gegeven in alle perversies

4. **"Het Wezen wordt ontweid..."**

1. Het analytisch-literaire geval Serge André: schrijven begint waar de analyse van het fantasme eindigt
1.1. Het fantasme van een analyticus?
1.2. Van het neurotisch fantasme van ontweiing van het moederlichaam tot de sadistische act van ontweiing van de moedertaal
2. De inhoud van "FLAC" = traversering van een neurotische ontweiingsfantasme van het moederlichaam
2.1. Imaginaire ontweiing: moederlichaam = kamer
2.2. Symbolische ontweiing: de drempel tot de moeder
2.3. Reële ontweiing: de granietgroeve
2.4. Een traversering van het neurotisch ontweiingsfantasme?
3. De stijl van "FLAC" = sadistische ontweiing van de moedertaal
3.1. Sadistische ontweiing van de moedertaal = resultaat van de traversering van neurotische ontweiingsfantasme van het moederlichaam?
3.2. Ontweiing van de kindertijd, ontweiing van de moedertaal
3.3. Diverse vormen van sadistische ontweiing van de moedertaal

3.4. Klinische benadering van het schrijven via de sadistische act van ontweiing van hoeren
3.5. Religieuze benadering van het schrijven via het ritueel van de ingewandenschouw
3.6. Literaire benadering van het schrijven via de angst van de schrijver voor het witte blad

5. **"Ik ben verbrand..."**

1. Melancholie in een privé-praktijk
2. Melancholie, manie, normaliteit
3. Naar een manisch-depressief fantasme?
   3.1. Melancholie: "Ik ben wat alles verlamt...
   3.2. Manie: ... doordat mijn autootjes in de weg staan!"
   3.3. De melancholische remming als structureel gegeven in de manie
4. Het psychotisch neologisme 'Verbrand' in het melancholische verdoemdheidsfantasme
   4.1. De verdoemdheidswaan als melancholisch fantasme
   4.2. Concrete situaties: het manische spel met het vuur van (het gat in) De Wet
   4.3. Culturele associaties
   4.4. Melancholie en psychiatrie bij Lacan
   4.5. De geur van een helse kindertijd
5. Langs de kant van de vader (en de grootvader)
   5.1. De vader als duplicaat van de grootvader
   5.2. Drie mythische evenementen in relatie tot de vader
   5.3. Het lichaam van vader en zoon
   5.4. De verwerping door vader en zoon
   5.5. Het melancholisch fantasme van vader en zoon
   5.6. Het alcoholisme van vader en zoon
6. Langs de kant van de moeder (en de vriendinnen)
   6.1. De moeder als hoedster van het geld van de vader
   6.2. De inaugurele belediging van de geliefde
   6.3. Drie schikgodinnen
   6.4. Het verlangen naar een kind binnen een manisch-depressief koppel
   6.5. De seksuele implosie
7. www.melancholie: werken, werken en nog eens werken
   7.1. De gemiste trein & eigen baas zijn
   7.2. Afkeer van HRM & werken als een beest

Besluit

Literatuur

Index

Woord vooraf

Begin 2001 schudde Paul Verhaeghe mij wakker met het voorstel om mijn doctoraatsverhandeling, over de psychoanalytische benadering van de angst, te herwerken vanuit de klinische ervaring die ik had opgedaan gedurende de dertien jaren die sedertdien waren verstreken (Jonckheere, [1987-1988]). Dat kon ik niet. Bewust doctoraat was immers tot stand gekomen binnen een totaal ander perspectief: zelf had ik dat expliciet opgevat als een theoretische voorbereiding op een praktijk als psychoanalyticus. In dit opzicht vormde het een universitaire pendant van mijn eigen psychoanalyse die tegelijkertijd aan de gang was.

Zijn voorstel zette mij echter wel aan het denken rond de cruciale problemen in mijn praktijk. Op dat moment had ik al verschillende gevalsstudies uitgewerkt. In eerste instantie ging het uiteraard om eigen analysanten. Ervaring had mij echter geleerd dat een psychoanalytische behandeling maar al te vaak in een impasse belandt, als het 'geval' in kwestie niet op een of andere wijze 'gecontroleerd' wordt door het te vergelijken met andersoortige gevallen. Voor mijzelf blijken dat in eerste instantie vaak artistieke gevallen te zijn, of analyses van kunstenaars in verhouding tot hun werk. Maar dat kunnen ook psychoanalytische gevallen zijn, of analysanten die op een of andere wijze hebben getuigd hoe zij analyticus zijn geworden. En *last but not least* blijven er natuurlijk ook de reprises van een aantal onuitputtelijk lijkende klinische gevalsstudies van andere analytici, Freud op kop. Wil een psychoanalyticus zijn analysanten de kans geven om uit te stijgen boven de domme bevestiging van verworven theoretische inzichten, dan mag hij zich onder geen beding beperken tot gevalsstudies over die eigen analysanten, maar dient hij ook kunstenaars, collega's en hun analysanten te analyseren.

Toen ik dus al dat klinisch materiaal overliep, bleek ik daarin telkens op een of andere wijze uit te komen bij het seksuele fantasme. Met mijn doctoraat én mijn eerste psychoanalyse had ik mij gedurende jaren voorbereid op een massale confrontatie met de angst. Maar in de praktijk bleek zich daar telkens iets van de orde van het fantasme tussen te schuiven. Vandaar dat ik Paul Verhaeghe maar meteen heb voorgesteld om een soort bloemlezing samen te stellen van gevalsstudies allerhande waarin dat fantasme en zijn wederwaardigheden duidelijk identificeerbaar en volgbaar zijn. Dat hij dit voorstel meteen zonder enige terughoudendheid heeft aanvaard en is blijven steu-

nen, en mij dus niet heeft verplicht om mijn universitair verleden te recycleren, daarvoor ben ik hem tot grote dankbaarheid verplicht.

Uiteraard gaat mijn dank ook nog uit naar vele anderen, zonder wie dit boek geen begin en geen einde had gekend. In eerste instantie is dat iedereen die mij tot psychoanalyticus heeft gemaakt en nog altijd maakt: mijn psychoanalytici Mark Vindevogel en Serge André, die ook mijn supervisor was; maar ook Evert Thiery en Hubert Van Hoorde die meteen blijk gaven van vertrouwen in mijn kunnen en dat ook zijn blijven doen; en al mijn analysanten. Voor hun vaak bijzonder pertinente commentaren op de eerste versie van het manuscript dank ik David Blomme, Marc De Kesel, Gita Deneckere, Sophie Depuydt, Frank Schelstraete, Paul Verhaeghe, Rosi Vervaet, Stijn Vanheule en Hubert Van Hoorde, maar ook de deelnemers van de Specialisatieopleiding Psychotherapie, optie: Psychoanalyse in Freudiaans-Lacaniaans Perspectief (2002-2003), van de Gentse Universiteit. Alle dankbaarheid voorbij draag ik dit boek op aan mijn Heilige Drievuldigheid LenE.

Inleiding

Determinisme door onbewuste (woord) én fantasme (beeld)

Het seksuele fantasme vormt een duistere factor in de menselijke *psyche*, die vele vragen stelt. Hoe krijgt het bijvoorbeeld de ziel in zijn greep, en hoe perverteert het bijgevolg onze greep op de realiteit?

Om daarvan iets te kunnen begrijpen moeten we vertrekken van de stelling dat het fantasme niet alleen staat in deze pervertering van ziel en realiteit. Om te beginnen is er immers het onbewuste. Sedert Freud lijdt het geen twijfel meer dat de ziel niet is aangepast aan de realiteit en dat dit iets te maken heeft met het onbewuste. Freuds onbewuste is niet een vat van dooreen krioelende driften (romantiek), maar is heel ordentelijk "gestructureerd als een taal" (Lacan). Dit wil zeggen dat het onbewuste eigenlijk een aaneenschakeling van woorden is – die Lacan betekenaars (*signifiants*) noemt, omdat daarin toch wel iets van die driften is gecondenseerd geraakt. Meer concreet betreft het vaak woorden die we voor het eerst hoorden in de kindertijd, woorden van de ouders dus. Deze zijn ons bijgebleven in de mate dat we toen al op duistere wijze bevroedden dat ze 'iets' zegden over de ouders, wat precies bleef echter onduidelijk. Lacan stelt nu dat deze betekenaars 'iets' zeggen over hun verlangen, hun seksuele verhouding of althans de onmogelijkheid daarvan. Op dat mythische eerste moment moesten deze seksuele betekenaars echter wel verkeerd geïnterpreteerd worden – met alle gevolgen van dien. En dit is bij uitstek het geval bij de zogenaamde equivoques. Wat een equivoque is en hoe die werkt, concretiseer ik meteen met een voorbeeld van Freud.

Een van zijn patiënten herinnerde zich zijn grootmoeder ooit te horen verteld hebben dat zijn moeder slechts na grote aarzeling met zijn vader zou zijn gehuwd. Vlak daarvoor had deze nog een grote crisis doorgemaakt, waarbij ze met veel hysterisch gevoel voor theater, in het Frans had uitgeroepen: "Que faire?" (Wat moet ik doen). Toen hij dat verhaal voor het eerst hoorde, kon hij moeilijk anders dan deze cruciale betekenaar van het verlangen van de Moeder verkeerd interpreteren: in plaats van het Franse *quefaire* verstond het Duitstalig opgevoede kind *Käfer* (kever), dat daarmee inderdaad quasi homofoon is. Gevolg daarvan was onder andere dat kevers vanaf dat moment een duistere erotische lading kregen – alsof zijn moeder angstig/opgewonden werd van kevers. Van daaruit ging de equivoque betekenaar *quefaire/Käfer* echter ook zijn verhouding tot de realiteit bepalen: uiteindelijk ontwikkelde hij een keverfobie.

Telkens hij voor een cruciale beslissing stond, begon hij overal kevers te ontwaren. Waar de moeder zich niet had laten tegenhouden door haar *quefaire* liet de zoon zich door zijn *Käfers* wél tegenhouden. Een les voor haar? Een onbewust woordbruggetje (*Wortbrücke*) had het in elk geval mogelijk gemaakt om de paniek tegenover het *quefaire* van het verlangen van de Moeder in te dijken tot de al heel wat beter beheersbare vrees voor de *Käfer*. Ik kom terug op deze Keverman (Jonckheere, 2002-2003).

Het talig onbewuste met zijn equivoque betekenaars is echter niet de enige factor die de verhouding tussen ziel en realiteit compliceert. Dat gebeurt ook, volgens een totaal andere logica, door het seksuele fantasme, dat als een vreemd lichaam (*Fremdkörper*) in het hart van het onbewuste sluimert. Het fantasme bestaat uit beelden, maar is daarom nog niet meteen beeldig: daarin ontbreekt immers elk narcistisch (Freud) of imaginair (Lacan) beeld waarmee het Ik zich kan identificeren. Waar die Ik-vreemde beelden vandaan komen, blijft vrij duister. Een bron lijken alleszins de verschillende infantiele seksuele theorieën die elk op hun wijze een of andere oervorm van de seksuele verhouding tussen de ouders ensceneren. Dit betekent dat deze beelden niet de genitale verhouding tonen, maar rond erogene zones (mond, anus, oog, oor) en de daaraan beantwoordende partiële objecten (borst, faeces, blik, stem) draaien.

Zoals gezegd brengt het onbewuste woorden in een bepaalde verhouding; het fantasme tracht dit nu ook te doen voor beelden. Ik verklapte al de truc van het onbewuste, dat eerst betekenaars voor de seksuele verhouding tussen de ouders misverstaat – om die dan aaneen te rijgen via woordspelletjes. Deze zijn niet altijd even geslaagd te noemen zijn, equivoques vormen daarvan het bewijs. Het fantasme van zijn kant scheurt uit een of meerdere partiële driftregisters fragmenten van infantiele beelden van die seksuele verhouding – om daarmee dan een collage ineen te flansen. Hoe surrealistisch deze in een eerste opzicht ook mag ogen, ze is wel altijd gebaseerd op het stramien van een grammaticaal correcte zin zonder Ik.

Op deze wijze krijgt ook het fantasme de ziel en haar verhouding tot de realiteit in een wurggreep. Daardoor wordt vooreerst het seksuele genot in de door Freud collateraal genoemde perverse kanalen van de zelfbevrediging gedwongen. Anderzijds drijft het fantasme het subject er ook toe om zich aan te passen aan bepaalde realiteiten, in de mate dat deze tegemoetkomen (*Entgegenkommen*) aan dat fantasme. Vaak resulteren deze masturbatiedwang en aanpassingsdrang in een gevoel van subjectieve uitputting en vervreemding van de werkelijkheid.

Wat dit allemaal juist betekent, hoe dergelijk fantasmatisch scenario tot stand komt en functioneert, daarvan werken de verschillende hoofdstukken van dit boek telkens een of meerdere klinische voorbeelden in detail uit.

Leven zonder onbewuste? leven zonder fantasme?

Ziel én realiteit worden dus bepaald door onbewuste én fantasme, door woord en beeld. Valt daaraan nu op een of andere wijze te ontsnappen?

In het spoor van Freud rees deze vraag eerst voor het onbewuste: kan dit volledig geanalyseerd worden, is er een leven zonder dromen, lapsussen en symptomen? Dit is

inderdaad een klassieke theoretische vraag, die zich vooral stelt voor de analyse die iemand zelf dient mee te maken om psychoanalyticus te kunnen worden. Is de analyticus een onuitgegeven personage in onze cultuur, dat niet meer in alles gedetermineerd wordt door zijn onbewuste? Hedendaagse Lacanianen gewagen soms over de mogelijkheid tot *désabonnement de l'inconscient*: kan het abonnement op het onbewuste worden opgezegd? Jaren al valt hetzelfde verjaarde nummer van "Het Nieuws uit het Onbewuste" geregeld in de bus, bijvoorbeeld bij wijze van een zich herhalende lapsus – kan een analyse daaraan een einde maken?

In het spoor van Lacan stelt dit boek een vergelijkbare vraag voor het fantasme. Als het fantasme een tang is, die het genot in een ijzeren greep houdt, kan een analyse die dan even doen lossen – zodat we niet meer verplicht zijn om altijd opnieuw op dezelfde miezerige wijze te genieten, om altijd opnieuw in dezelfde miezerige realiteiten verzeild te geraken? Deze cruciale ethische vraag wordt hier niet geëxploreerd vanuit abstracte metapsychologische vooronderstellingen, maar meteen vanuit de kliniek, met zeven psychoanalytische gevalsstudies over seksuele fantasmes van vlees en bloed. Ik herinner eraan dat de notie 'gevalsstudie' hier gebruikt wordt in een brede betekenis: eigen analysanten mengen zich vrolijk onder kunstenaars, analytici en hun analysanten. Meer concreet betekent zulks dat dit boek de wederwaardigheden van het seksuele fantasme niet alleen volgt bij A en V, maar tussendoor ook bij Kleine Hans, Anna Freud, Leopold von Sacher-Masoch, Serge André en Marcel Duchamp.

Freud: "Een kind wordt geslagen"

Er moest uiteraard wel begonnen worden met "Een kind wordt geslagen". Over dit fantasme publiceerde Freud een studie, die nog altijd geldt als paradigma. Het is belangrijk om te noteren dat het niet gaat om een fantasme van Freud zelf. Zoals bekend analyseerde Freud op magistrale wijze zijn eigen onbewuste, wat resulteerde in nog immer actuele paradigma's zoals de Irma-droom en de Signorelli-lapsus. Zijn eigen fantasme onder ogen zien en analyseren was blijkbaar al heel wat moeilijker.

Een probleem met Freuds analyse van dit fantasme, dat daar mogelijks mee samenhangt, is het feit dat ze in zijn oeuvre een unicum is gebleven. De aanzetten tot een structurele theorie (metapsychologie) over het fantasme werden niet verder uitgewerkt. In het eerste hoofdstuk doe ik dan een poging om Freuds analyse te verlengen en uit te diepen via twee klinische gevallen. Merkwaardig genoeg betreft het twee gevallen die Freud zelf ook al analyseerde, maar waarin hij dit fantasme om verschillende redenen niet expliciteerde. Het eerste is dat van zijn bloedeigen dochter Anna. Hoewel Freud dus nooit zijn eigen fantasme analyseerde, bleef hij dus wel in de familie: Anna Freud deed inderdaad een analyse bij haar vader en werd zo een der gevallen uit diens "Een kind wordt geslagen" (1919). In haar verslag van deze analyse heeft ze gepoogd om op één punt verder te gaan dan haar vader, zijnde de dialectiek tussen fantasme en narcistische fantasieën (1922). Tien jaar voordat hij bij zijn dochter frontaal op dat fantasme botste, was Freud daar ook al eens rakelings langs gescheerd bij Kleine Hans (1909). Deze zal mij vooral toelaten om de dialectiek tussen fobie en fantasme te volgen.

Het eerste hoofdstuk tracht dus enige beweging te krijgen in Freuds theorie over het fantasme. Gebrek aan beweging is bij Freud hoogst uitzonderlijk, in zijn oeuvre lijkt immers altijd alles in beweging. De inertie van zijn theorie van het fantasme staat dan ook in schril contrast met bijvoorbeeld de dynamiek van zijn theorie over het onbewuste. Over dat onbewuste ontwikkelde Freud inderdaad verschillende, tegenstrijdig lijkende theorieën – die hij naast en door en zelfs tegen elkaar bleef huldigen. Deze permanente metapsychologische revolutie heeft hem wel eens het verwijt van onwetenschappelijkheid gekost. Anderzijds lijkt het toch ook juist daardoor dat hij in zijn praktijk wél beweging kreeg in dat onbewuste. Een Freudiaanse psychoanalyse leidt misschien niet tot een *désabonnement*, maar verschaft toch wel een grotere bewegingsvrijheid tegenover dat onbewuste. Evolutie in Freuds theorie over het onbewuste is dus een voorwaarde gebleken voor de mogelijkheid tot evolutie in de verhouding van zijn analysanten tot het onbewuste.

In Freuds theorie over het fantasme daarentegen kwam weinig tot geen beweging. Logisch gevolg is dan ook dat hij in de praktijk weinig tot geen beweging kreeg in de verhouding van zijn analysanten tot het fantasme. Dat zal bijvoorbeeld blijken bij Anna.

Lacan: traversering van het fantasme

Beweging in Freuds theorie over het fantasme is er slechts gekomen doordat Lacan herhaaldelijk terugkeerde naar "Een kind wordt geslagen". Op deze wijze ontwikkelde Lacan verschillende theorieën over het fantasme – die hij naast en door en soms ook tegen elkaar bleef huldigen. Lacan deed inderdaad voor het fantasme wat Freud hem voor het onbewuste had voorgedaan. En zodoende slaagde hij er ook in om in zijn praktijk enige beweging te krijgen in het fantasme van zijn analysanten. Een Lacaniaanse psychoanalyse blijkt inderdaad de hoop te wettigen dat er een andere positie tegenover het fantasme mogelijk is – wat Lacan samenvatte als een *traversée du fantasme*.

Jammer genoeg vormt deze notie van *traversée du fantasme* in zijn onderwijs een *hapax legomenon*, hij heeft het er slechts één keer over: op 24 juni 1964, op het einde van de laatste les van zijn elfde seminarie over "De vier fundamentele concepten van de psychoanalyse". Ik geef meteen de integrale passage; ze fungeert als een punt waarop alle hoofdstukken van dit boek kunnen teruggeplooid en gecapitonneerd worden. "Comment un sujet qui a traversé le fantasme radical peut-il vivre la pulsion? Cela est l'au-delà de l'analyse et n'a jamais été abordé. Il n'est jusqu'à présent abordable qu'au niveau de l'analyste, pour autant qu'il serait exigé de lui d'avoir précisément traversé dans sa totalité le cycle de l'expérience analytique. (...) La boucle doit être parcourue plusieurs fois." (Lacan, 1973 [1964], 246)

Voorafgaand aan de vertaling van deze cruciale passage moet er echter eerst een aanvaardbare vertaling van het woord *traversée* gevonden worden. In eerste instantie wordt *traversée* vertaald als 'oversteek' of 'overtocht' van een zee, van het ene vasteland naar het andere. Te land heeft men het over 'doortocht' of 'doorkruising'. 'Traverseren' blijkt overigens te bestaan als werkwoord. In zijn overgankelijke vorm betekent het 'iets

doorkruisen, dwars doorlopen, doorsnijden'; maar dat zou verouderd zijn. De onovergankelijke vorm is wél nog vrij courant binnen diverse technische contexten: van paarden die 'dwarssprongen maken', al over schermers die 'zijdelings uitvallen' en piloten die 'zo vliegen dat de lengteas niet samenvalt met de vliegrichting', tot bergbeklimmers en skiërs die 'een helling schuin afdalen of beklimmen'. Van 'traverseren' is ten slotte ook een substantief afgeleid, namelijk 'traversering'. Hoewel dit eerder ongebruikelijk is, stel ik toch voor om *traversée* in het vervolg te vertalen als 'traversering', met al wat deze vertaling impliceert aan zojuist gesuggereerde 'schuinse' connotaties. (van Dale, 2002).

Daarmee zijn we dan voldoende gewapend om de passage over traversering van het fantasme te vertalen. "Hoe kan een subject dat het radicale fantasme heeft getraverseerd, helemaal opgaan in de drift? Dat gebeurt na een analyse, maar daarover is nog nooit iets gezegd. Tot op heden valt daarover slechts iets te zeggen op het niveau van de analyticus, voor zover van hem zou verwacht worden dat hij de cyclus van de analytische ervaring inderdaad heeft getraverseerd in zijn totaliteit. (...) Dit circuit moet wel meermaals doorlopen worden."

Het is niet de bedoeling om hier al uit te werken wat het concreet kan betekenen van helemaal op te gaan in het genot van een of andere partiële drift, van zich daarmee te vereenzelvigen – en zich dus zich aan gene zijde van het fantasme, bijvoorbeeld op het einde van een analyse, te ontpoppen tot een 'partieel driftwezen' of een 'genotswezen' (*pulsêtre* of *dérivêtre* als tegenhanger van het 'spreekwezen' (*parlêtre*)) – bijvoorbeeld onder de gedaante van analyticus. Zoals gezegd is dit het terugwijkende punt waarop alle hoofdstukken samenkomen.

Miller: begin en einde van een analyse

Wél wil ik van meet af aan duidelijk stellen dat dit boek de traversering van het fantasme én haar mogelijke resultaten probeert te concretiseren op een wijze die schatplichtig is aan het onderwijs van Jacques-Alain Miller. We moeten inderdaad vaststellen dat de traversering bij Lacan zelf een schimmige notie blijft. En dat pas Miller daaruit een heus concept heeft gesmeed, waaruit operationaliseerbare criteria vallen af te leiden die toelaten om te beoordelen of een analyse voldoende ver is gegaan in de ondervraging van het fantasmatisch genot en zo een analysant kan autoriseren tot het innemen van de positie van analyticus.

Van Miller kan over het algemeen gezegd worden dat hij Lacan leest zoals deze Freud las. Als Freud het bijvoorbeeld één keer heeft over de navel van de droom (*Nabel des Traumes*), dan maakt Lacan daarvan zonder blozen een sleutelconcept voor het reële (zie ook hoofdstuk vier). In dezelfde lijn vist ook Miller graag geïsoleerde betekenaars uit het discours van de meester, om dan omstandig aan te tonen dat deze daar niet toevallig zijn verzeild geraakt, maar de verknoping vormen van diverse lijnen onder het oppervlak van dat discours. Interessant genoeg heeft Miller deze Lacaniaanse operatie niet alleen doorgevoerd voor het einde van een analyse, op de notie 'traversering van het fantasme', maar ook voor haar begin, op de notie 'overdrachtsbetekenaar'. Één keer suggereert Lacan dat de overdrachtsbetekenaar (*signifiant du transfert*) zou toelaten om een vraag

naar analyse ontvankelijk te verklaren (Lacan, 2001 [1967], 248). Miller is echter ook in dit geval weer zo vrij geweest om de identificatie van deze overdrachtsbetekenaar te verheffen tot hét keerpunt van de verkennende gesprekken: vooraleer iemand in analyse te nemen moet een analyticus inderdaad enig idee hebben van de plaats waarop hij in de overdracht wordt gezet en van waaruit hij al dan niet iets zal kunnen zeggen (Miller, 1984; Ornicar? 1985); zie ook hoofdstuk één). In het spoor van Lacan heeft Miller de structuur van een psychoanalyse op duidelijk gearticuleerde en klinisch verifieerbare wijze in kaart gebracht: van de identificatie van de overdrachtsbetekenaar bij het begin tot de erkenning van de traversering van het fantasme op het einde.

Mijn beginpunt: "De Bruid wordt ontbloot"

Over deze traversering van het fantasme op het einde van een analyse zijn ondertussen al heel wat getuigenissen verzameld, vooral in de context van School (*École*) die Miller heeft gemaakt met zijn Lacaniaanse structuur van de analytische ervaring (Association Mondiale de Psychanalyse, 1994). Toch vertrek ik niet vanuit één van deze getuigenissen. Hoe interessant deze ook mogen zijn, naar mijn smaak documenteren ze toch iets te weinig waartoe dergelijke traversering uiteindelijk leidt. De hamvraag blijft immers: wat na de traversering van het fantasme, hoe werkt een analyticus aan gene zijde van het fantasme?

Op dit punt lijkt een artistiek geval, zoals Marcel Duchamp, heel wat rijker én verrassender perspectieven te scheppen. Hoofdstuk twee construeert vanuit Duchamp een tweede, Lacaniaans beginpunt voor de psychoanalytische studie van het fantasme, naast het klassieke Freudiaanse beginpunt "Een kind wordt geslagen". Daarin probeer ik aannemelijk te maken dat Duchamps artistiek parcours getuigt van de traversering van een fantasme, waarvan de formule zich laat vereenvoudigen tot "De bruid wordt ontbloot". Het was vooral via het jarenlange werk rond het legendarische schilderij "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" dat Duchamp "rechtstreeks afstevende op het beste wat men van het einde van een analyse kan verwachten" – zoals Lacan zei over Joyce, met zijn *work in progress* (Lacan, 2001 [1975]). Belangrijker blijft echter dat Duchamp aan gene zijde van dit fantasme een nieuwe esthetische waarde uitvond, met de ready-made. De ready-made lijkt mij immers te kunnen fungeren als een paradigma voor de Lacaniaanse interpretatie.

Ik houd eraan hier al te vermelden dat het één van mijn analysanten was, die op een gedenkwaardig moment in mijn loopbaan als psychoanalyticus voor het eerst mijn aandacht vestigde op het fantasme "De Bruid wordt ontbloot", én mij meteen ook sensibiliseerde voor de fantasmatische logica van Duchamps oeuvre. Ook dat geval van A vindt men in hoofdstuk twee.

Neurosen, psychosen, perversies

Rest nog een laatste bemerking rond de structurele diagnostiek waarvan hier wordt uitgegaan. De structuur van dit boek is inderdaad gebaseerd op het klassieke psychiatrische onderscheid tussen neurosen, psychosen en perversies (Verhaeghe, 2002). Binnen

dit kader wordt het fantasme beschouwd als een fundamenteel neurotische aangelegenheid – die eerst benaderd wordt op een klassieke Freudiaanse wijze, via "Een Kind wordt geslagen" (Anna Freud en Kleine Hans) en vervolgens op een eerder onorthodoxe Lacaniaanse wijze, via "De Bruid wordt ontbloot (A en Marcel Duchamp). Vraag wordt dan uiteraard of ook bij psychosen en persversies sprake is van een fantasme in dezelfde zin als bij de neurosen. Of betreft het slechts suppleties en equivalenten voor een ontbrekend fantasme?

Inzake de perversies wees Freud er al op dat bepaalde merkwaardige toestanden (*Veranstaltungen*), die de seksuele bevrediging ensceneren, een analoge functie aan het hysterisch fantasme hebben (Freud, 1960 [1908b], 191).

Volgens Lacan zou in het masochisme het geschreven verdrag deze functie vervullen. Hoofdstuk drie brengt het paradigmatisch geval van de schrijver Sacher-Masoch, die zijn meesteres in een door hemzelf opgesteld verdrag laat verklaren: "Ik ben ontheven van alle verplichtingen jegens U." We zullen echter zien dat de ultieme, moreel te noemen perversie van de masochist er juist in bestaat om zijn meesteres telkens opnieuw te brengen tot het fatale punt van schending van dit verdrag. Dit verschaft hem de mogelijkheid om zijn verdrag telkens opnieuw installeren, én verder op punt stellen tot het perfect sluitend is en geen meesteres daar nog onderuit kan. Zodoende perverteert hij de traversering van zijn 'fantasme', en komt hij er dus nooit los van.

Het sadisme is daarmee principieel vergelijkbaar. Op basis van de literaire autobiografie van Serge André, een psychoanalyticus, en de bedenkingen die hij daar zelf aan vastknoopte, maakt hoofdstuk vier van de sadistische act van ontweiing (*éventration*, open- en leeghalen van de buik) een pervers equivalent van het neurotisch fantasme. Zoals het masochistisch verdrag alsmaar vernieuwd moet worden, zo moet ook de sadist telkens een vers slachtoffer ontweien – in de ijdele hoop uiteindelijk de hand te kunnen leggen op een of ander onvatbaar 'ding'.

Wat de psychosen betreft beschouwt Freud, en met hem Lacan, de waan expliciet als een suppletie voor het ontbreken van een fantasme zoals bij de neurose (Freud, 1960 [1908b], 191; Lacan, 1966 [1957], 570-571). Vanuit dit perspectief brengt hoofdstuk vijf de melancholische verdoemdheidswaan van V die alsmaar bleef herhalen "Ik ben Verbrand" – waarbij de betekenaar 'verbrand' rechtstreeks naar zijn familienaam verwees. Dit geval suggereert dat er geen andere dan een letterlijke traversering van dergelijk psychotische 'fantasme' mogelijk is – bijvoorbeeld doordat de melancholicus zich plots uit het raam stort (*défenestration*).

Een besluit, dat ik nu al kan verklappen, is dan ook dat enkel het neurotisch fantasme op enigszins menselijke wijze te traverseren lijkt. Waar dit fantasme ontbreekt, verschijnen ofwel perverse equivalenten – die niet te traverseren vallen, omdat traversering daarvan altijd tot een spel op zich ontaardt. Ofwel verschijnen psychotische suppleties – die beter niet getraverseerd worden, omdat dit het einde van het subject betekent. Blijkbaar is enkel voor de neuroticus een ander leven weggelegd, aan gene zijde van het fantasme – als psychoanalyticus... of als iets anders? Aan gene zijde van de kliniek probeert het besluit inderdaad bredere culturele consequenties te trekken van de traversering van het fantasme bij de neurose.

1.

"Een kind wordt geslagen..."

1. Het klinisch-analytische geval Anna Freud: de hysterische verhouding tussen fantasme en fantasieën[1]

1.1. De analyse van een dochter door een vader

Anna Freud lijkt voorbestemd te zijn geweest om analytica te worden. Ze werd immers geboren in 1895, aan de vooravond van de uitvinding van de psychoanalyse door haar vader. Later zou Anna, als enige van Freuds vele kinderen, in zijn voetsporen treden – en dus ook psychoanalytica worden. Een biologische kwestie van erfelijkheid? Of een economische kwestie van overname van de zaak van de vader-*entrepreneur*? Dit soort cynische vragen stel ik hier niet. De vraag is wel hoe Anna analytica is kunnen worden via haar eigen analyse? Want inderdaad, Anna is in analyse geweest.

Nu lijkt dit vanzelfsprekend. Nochtans was een didactische analyse of leeranalyse in de heroïsche beginperiode van de psychoanalyse niet zo onverbiddelijk vereist als thans. Veel van Freuds volgelingen van het eerste uur zijn trouwens nooit in analyse geweest. Vaak werden ze analyticus vanuit een minimale controle of supervisie bij de Meester zelve. Dat waren dan soms maar een paar gesprekken, over allerlei problemen bij de toepassing van zijn weten op een of ander geval. Bijvoorbeeld problemen vanuit hun eigen persoonlijkheid. En het geval waarop ze Freuds weten toepasten, bleek ook meer dan eens hun eigen geval te zijn. Na de eerste dissidenties gingen rond Freud echter van langsom meer stemmen op om een leeranalyse verplicht te stellen. Daarbij liet men zich onder andere inspireren door Freuds overtuiging dat die dissidenties slechts verkeerde vertalingen waren van zijn theorie in allerlei onorthodoxe technieken, die bepaald waren door persoonlijke problemen met wat in die theorie aan de orde was. Ik verwijs hier naar de eerste dissidenties van Jung, Adler en Stekel. Na de Eerste Wereldoorlog zou die Freudiaanse garde, en dus niet Freud zelf, die leeranalyse doordrukken, in het kader van de groeiende institutionalisering van de psychoanalyse, met de *International Psycho-Analytical Association* (IPA, gesticht in 1910).

1. *Phantasie* vertaal ik als 'fantasme' en *Phantasieren* als 'fantasie' of 'dagdroom'.

Anna is nu inderdaad een der eerste analytici die de analyse op systematische wijze aan den lijve heeft ervaren. Dit maakt haar tot voortrekster van een nieuwe lichting analytici die zich met naïef enthousiasme onderwierpen aan de institutionele verplichting van een eigen analyse teneinde de onvoorwaardelijke trouw aan de theorie van Vader Freud te garanderen.

Anna's eerste analyse (1918-1922)

Verrassend genoeg blijken we te beschikken over betrouwbare verslagen van Anna's analyse, die dus een der eerste leeranalyses was – en dat zowel van de hand van haar analyticus als van haarzelf. De identificatie van beide verslagen danken we aan Elisabeth Young-Bruehl. Op vraag van Lottie Newman, die Anna's literair testament beheert (*literary executor*), stoomde Young-Bruehl in 1988 een quasi-officiële biografie van Anna klaar, die vol verrassingen staat (Young-Bruehl, 1988; Aparicio, 1992).

Daarin vernemen we eerst en vooral dat Anna's psychoanalytische debuuttekst, "Schlagephantasie und Tagtraum" (Freud, A., 1922), eigenlijk het verslag is van haar eigen analyse. Bij wijze van *maiden speech,* om toe te treden tot de analytische kring rond haar vader, diende Anna immers een geval te presenteren. En dat werd dus haar eigen geval. Op dat moment had ze trouwens nog geen praktijk – zoals overigens iedereen toen wel wist.[2]

Young-Bruehl bevestigt ook voor het eerst officieel dat Anna's analyticus niemand anders was dan Freud zelf. Op zich is dat geen groot nieuws, dat was immers al geruime tijd een der vele publieke geheimen van het psychoanalytisch establishment. Wel nieuw is dat Young-Bruehl aannemelijk maakt dat Anna één der gevallen is waarnaar Freud verwijst in "Ein Kind wird geschlagen" (1919). Het begin van Anna's analyse zou te reconstrueren vallen vanuit de tekst van haar vader, terwijl haar eigen tekst vooral het einde behandelt.

Tussendoor stelt zich uiteraard de vraag hoe Anna er *überhaupt* toe gekomen was om haar vader een vraag naar analyse te stellen? Dat was het resultaat van een lang oedipaal verhaal – waarover straks meer. Resultaat daarvan was dat de drieëntwintigjarige Anna het totaal niet meer zag zitten. Psychasthenie heette dat soort psychische uitputting toen. Daarbij ging Anna vooral gebukt onder het gevoel dom te zijn – zo dom dat ze maar niet kon beslissen over haar toekomst. Moest ze onderwijzeres blijven, maar dan vanuit een vage psychoanalytische inspiratie, wat een hysterisch compromis lijkt? Of moest ze integendeel radicaal kiezen om zelf analytica te worden? Die domheid en onbeslistheid lijken inderdaad te passen in het profiel van Freuds vijfde analysante "die slechts in analyse kwam wegens onbeslistheid in het leven en die door de grove klinische diagnostiek *überhaupt* niet geklasseerd zou zijn geworden of als psychasthenie zou zijn afgedaan".

---

2. Op 23 maart 1923 schrijft Freud aan Lou Andreas-Salomé: "Anna ist jetzt auch unter die ausübenden Analytiker gegangen, benimmt sich wenigstens vorsichtig dabei und hat noch Freude daran. Ihr Vater bei etwas älterer Erfahrung nicht mehr soviel." (Freud, 1980 [1966]), 133).

Vraag is uiteraard ook waarom Freud inging op die vraag van zijn dochter.[3] Anna's biografe suggereert dat hij haar vraag pas ontvankelijk verklaarde toen ze hem vroeg het begrip 'overdracht' uit te leggen. Dat wil ik hier ook wel even doen. Simpel gesteld betekent overdracht dat de analyticus een bepaald weten toegeschreven wordt en dat hij daarom geliefd wordt. En dan kan de analyse beginnen: aan het begin daarvan staat immers altijd de overdracht. Ironisch genoeg bestond Anna's overdracht er nu juist in dat ze haar vader een weten over die overdracht toeschreef, een vrij simplistisch weten dat ze dan ook op hysterische wijze ondervroeg. Het is alsof ze haar vader zei: "Jij zegt dat een analysant zijn gevoelens tegenover zijn vader overdraagt op een willekeurig analyticus. Maar wat als juist die vader de analyticus van zijn kind is, is er dan nog een dusdanig gedefinieerde overdracht mogelijk?". Het lijkt inderdaad in een poging om deze vicieuze vraag te omzeilen dat Freud zijn dochters dromen mondjesmaat begon te duiden. Wat dus begonnen was als een didactisch spelletje, ontaardde echter in geen tijd tot een regelrechte analyse.[4] Deze analyse startte in oktober 1918, op Anna's vraag – en zou bijna vier jaar geduurd hebben, wat toen ongebruikelijk lang was.

Anna's tweede analyse (1924-1925)

Nog ongebruikelijker was toen dat iemand twee analyses deed. Ook daarin was Anna weer een pionier. Twee jaar na het einde van haar eerste analyse suggereerde Freud zelf om nog een tweede tranche te doen. Aanleiding daarvoor was weer haar psychasthenisch gevoel van uitputting en domheid. Een en ander was ongetwijfeld het gevolg van een ongelukkige samenloop van omstandigheden, waarop ik straks terugkom. Freud zelf zag Anna liever naar een van zijn leerlingen toestappen, gezien onder meer zijn eigen fysieke toestand. Anna wilde echter slechts haar vader. En dus zwichtte deze nogmaals. Jammer genoeg zijn we over de tweede analyse niet zo goed geïnformeerd als over de eerste. Young-Bruehl geeft slechts een aantal secundaire documenten.

Dit hoofdstuk zal nagaan hoe Anna analytica kon worden via deze onorthodoxe dubbele analyse bij haar vader – analyses waarin het fantasme "Een kind wordt geslagen" centraal stond, en waarvoor zich uiteraard de Lacaniaanse vraag stelt of Anna daarin nu al dan niet dat fantasme heeft getraverseerd. Voor een eerste benadering van die traversering van het fantasme verwijs ik de lezer naar de inleiding.

---

3. Freud analyseerde wel een dochter, maar geen zoon. Toen bijvoorbeeld Oliver zijn dwangneurose niet meer de baas kon (1921, middenin de analyse van Anna), vertrouwde hij hem via allerlei omwegen (Max Eitingon, Hans Lampl) toe aan Franz Alexander. Allerlei praktische overwegingen hebben daarin ongetwijfeld meegespeeld; de belangrijkste is echter dat bij Oliver geen echte, naar zijn vader gerichte vraag naar analyse leefde, zoals bij Anna wel het geval was ("Wat is overdracht?"). (Young-Bruehl, 1988, 115 en 471). Anderzijds was Freud er in het algemeen en als het ware *in abstracto* van overtuigd dat een vader zich bij een zoon niet kon veroorloven wat bij een dochter wel kon. Dit had vooral te maken met de onoverkomelijke complicatie, bij een zoon, van de liefdevolle overdracht door de vaderhaat.

4. Ook op dit vlak vervulde Anna een pioniersrol. Heden nog vormt haar vraag om verduidelijking van het begrip 'overdracht' vaak het eerste grijpbaar teken van overdracht – het woord 'overdracht' als overdrachtsbetekenaar.

Controleur Lou Salomé & passeur Max Eitingon

Daaraan voorafgaand haal ik toch ook nog even twee andere 'analytisch geïnspireerde personages' uit de vergeethoek, die elk op hun typische wijze een rol hebben vertolkt in Anna's analyticawording. Dat zijn de welbekende én sympathieke Lou Andreas-Salomé en de al heel wat minder bekende én minder sympathieke Max Eitingon.

Over Lou Salomé deed lange tijd het gerucht de ronde dat zij Anna's analytica was geweest. Dat is dus niet zo. Wél heeft ze een aantal andere niet onbelangrijke bijrollen vertolkt.

De eerste is die van controleur. In de gesprekken die Anna met haar voerde over haar eerste analysanten, kwam ze geleidelijk tot het besef dat het maar mogelijk is om daaruit een weten te puren op voorwaarde dat ze zou komen tot een eigen vorm van omgang (*Handhabung, maniement*) met hun overdracht.[5] Daarover bekende Anna in 1925 tegen Lou: "Ik hanteer die overdracht altijd wel op een of andere wijze, maar nu stel ik mij ook vragen over het waarom en de rechtmatigheid daarvan. Bovenal wil ik met die overdracht op vrijer omspringen, zoals jij dat doet." Zo resumeert Anna haar voorbeeldige vraag naar controle. Haar analyse begon ze met de vraag "Wat is overdracht?", in haar controle stelde ze de vraag "Hoe moet ik de overdracht hanteren?". Anna had duidelijk een probleem met de overdracht – zoals elk beginnend analyticus.

Vooraleer zich met die vraag naar controle tot Lou Salomé te wenden was Anna door haar ook al gestimuleerd geworden tot een wetenschappelijke verwerking van de resultaten van haar eerste analyse. Anna zelf vermeldde graag dat haar eerste psychoanalytische tekst, rond het slaagfantasme, ontstaan was vanuit gesprekken met Lou Salomé – waarbij ze er zich natuurlijk wel altijd voor hoedde om te vermelden dat het haar eigen geval betrof. In de mate dat Anna in die gesprekken probeerde haar fantasme te formuleren, is de rol van Lou Salomé verwant aan die van een personage dat in het complex aan Lacaniaanse Scholen rond Miller een *passeur*[6] heet.

Passeurs spelen een cruciale rol in de erkenning van de traversering van het fantasme op het einde van een analyse. Voor die functie komen analysanten in aanmerking die op de drempel van die traversering staan – en die van daaruit verondersteld worden bijzonder vatbaar te zijn voor verhalen van andere analysanten, de zogenaamde *passanten*, waarvoor die traversering al een feit is geworden. In de door Lacan uitgevonden erkenningprocedure van de *passe*[7] vertelt een passant de wederwaardigheden van zijn

5. Controle (supervisie) van praktijkgevallen is een wijdverbreid gebruik in psychoanalytische middens. Jammer genoeg werd dit belangrijk moment in de vorming totnogtoe als vanzelfsprekend beschouwd en dus weinig theoretisch gekaderd. In de context van de mogelijke erkenning van de psychoanalyse als psychotherapie geniet de controle de laatste jaren ook meer theoretische belangstelling.

6. Passeur betekent 'veerman', die officieel een rivier overzet. Maar het betekent ook 'smokkelaar', die iets clandestien de grens overbrengt.

7. Net als *traversée* heeft *passe* een maritieme oorsprong: het betekent 'doorvaart' of 'vaargeul'. *Passe* heeft ook een seksuele connotatie als 'vluggertje', 'tussendoortje', 'wip' – een prostituee *fait une passe*. Verder geeft men in balspelen ook nog een *passe* of 'pass', doet de schermer een *passe* of 'uitval' en de magnetiseur een *passe* of 'strijkbeweging'. Tenslotte is een *passe* ook 'een plaats waar wilde dieren altijd langskomen'. *être en passe de* betekent 'op weg zijn om, op het punt staan te'. Zoals *traversée* de connotatie van 'schuinte' heeft, zo heeft passe de connotatie van 'vluchtigheid'.

fantasme tegen twee passeurs. Met dat verhaal wenden dezen zich tot een jury, die moet beoordelen of de analyse van de passant in kwestie af is, of deze dus zijn fantasme heeft getraverseerd en dus enige 'interne garantie' heeft om zichzelf als analyticus te autoriseren.

Op het einde van haar eerste analyse wendde Anna zich dus tot Lou Salomé als een soort passeur *avant la lettre*. Op het einde van haar tweede wendde zij zich echter van langsom meer tot een andere, heel wat minder kleurrijke gelijke, namelijk Max Eitingon. Door Young-Bruehl wordt Eitingon enigszins denigrerend als de 'perfecte oom' opgevoerd. De minst bedreigende van Freuds naaste volgelingen is vooral de geschiedenis ingegaan als het brein achter de organisatie en standaardisatie van de analytische opleiding, in de context van het IPA, met onder andere de verplichting van leeranalyse en controles. Bij Eitingon zocht Anna echter noch een analyse noch een controle. Tegenover hem zou ze vooral geklaagd hebben dat ze bij Lou Salomé niet terecht kon met klachten over haar vaders onvermogen om haar overdracht op hem te analyseren. Dat is dus al Anna's derde vraag rond de overdracht. Ze begon een analyse bij haar vader met de vraag "Wat is overdracht?", passeerde bij Lou Salomé in controle met de vraag "Hoe moet ik de overdracht hanteren?", en nu poogt ze bij Eitingon haar analyse af te sluiten met de vraag "Is er een einde aan de overdracht?"

De vraag is nu inderdaad of er in het particuliere geval van Anna Freud aanknopingspunten te vinden zijn voor die passe of die traversering van het fantasme. Zijn er aanwijzingen dat ze als analytica niet meer volledig gegrepen zat in de logica van het genot van haar fantasme "Een kind wordt geslagen"? Of hebben haar vaderlijke analyses haar integendeel in een fantasmatische impasse gemanoeuvreerd – een impasse waaruit goedbedoelende proto-passeurs als Lou Salomé en Eitingon haar niet meer konden redden.[8]

1.2. **Sigmund Freud – "Een kind wordt geslagen" (1919)**

Ons onderzoek beginnen we bij Freud. Eerst geef ik een korte situering van "Een kind wordt geslagen" – tekst waarvan de lezer nu al weet dat hij het geabstraheerd verslag vormt van het begin van Anna's eerste analyse, waarop Anna voortborduurt in haar eigen verslag. Wat is het theoretisch belang van deze tekst? Enerzijds resumeert hij Freuds conceptuele impasse op het gebied van het fantasme; anderzijds betekent hij volgens Lacan toch ook wel een radicale doorbraak op het gebied van de conceptualisering van het Oedipuscomplex als structureel gegeven in het onbewuste.

8. Een eerste versie (1992) van dit hoofdstuk werd uitgewerkt tot een lezing getiteld "Tot analytica wordt men niet geslagen" (2000). Deze titel resumeert meteen de centrale gedachte van dit hoofdstuk, dat Anna Freud er niet is in geslaagd om als analytica een plaats te vinden buiten haar neurotische slaagfantasme.

Freuds conceptuele impasse in verband met het fantasme
Freuds conceptuele doorbraak in verband met het Oedipuscomplex

De inleiding vermeldde al dat "Een kind wordt geslagen" Freuds enige grote analyse van het fantasme is, en dat die als dusdanig zijn conceptuele impasse op dat gebied resumeert.[9] Deze tekst komt uiteraard niet uit de lucht vallen. Het fantasme had Freud ook voordien al bezig gehouden. Om te beginnen vormde zijn uitvinding van de psychoanalyse eigenlijk al een eerste antwoord op het probleem van het fantasme. Zijn pre-analytische hysterica's suggereerden een verleiding door de vader. Tegengesteld aan wat wel eens beweerd wordt, trok Freud de feitelijkheid van die verleiding op geen enkel moment in twijfel. Wel kwam hij tot het schandalig theoretisch besluit dat zulk feit niet automatisch tot hysterie leidt. Verleiding door de vader leidt enkel tot hysterie in de mate dat ze ook beantwoordt aan een verleidingsfantasme – dat bovendien op zich reeds tot hysterie kan leiden. De ontdekking van het verleidingsfantasme verplaatste echter slechts het probleem van het reële. Voor de sciëntistisch denkende Freud moest de hysterie hoe dan ook rond een kern van reële tot stand zijn gekomen. Wat was dus dat reële dat afgedekt werd door dat verleidingsfantasme?

Op dit punt ontdekte Freud de infantiele seksualiteit, met haar verschillende vormen van partieel pervers genot. Toen hij de hysterie daarmee confronteerde, toonde de vader in haar fantasme geleidelijk zijn ware gezicht: van verleidend werd hij castrerend. In Freuds parcours grijpt aldus een verschuiving plaats van het fantasme van verleiding-door-de-vader (als mythische oorsprong van de infantiele seksualiteit) tot het fantasme van castratie-door-de-vader (als grens op de infantiele seksualiteit). In hun analyse, in de overdracht op Freud bleven zijn analysanten uiteindelijk steken op dat laatste punt: jongetjes bleven de castratie vrezen, meisjes bleven daarvoor schadeloosstelling eisen.

Om deze klinische impasse van het castratiefantasme te kunnen openbreken had Freud plaats en functie van het reële van het infantiele genot in het fantasme theoretisch verder moeten uitwerken. Dat heeft hij niet meer gedaan. Nochtans ontbrak het niet aan provocaties. Denken we bijvoorbeeld aan Ferenczi. Uitgerekend in het jaar van publicatie van "Ein Kind wird geschlagen" begon zijn lievelingsleerling de analytische goegemeente en na verloop van tijd ook Freud zelf te verontrusten met allerlei technische experimenten. Bij ontstentenis van een doeltreffende conceptualisering van het fantasme door de Meester ging Ferenczi dit maar op onbemiddelde, hysterische wijze te lijf. Daaraan lijkt inderdaad zijn zogenaamde actieve techniek te beantwoorden, waarbij hij analysanten aanspoorde om 'iets te doen' op het moment dat de vrije associatie stokte. Waar het fantasmatisch genot interfereerde in het spreken van het onbewuste, zette Ferenczi aan tot handelen vanuit het fantasme. Anders gezegd: hij stimuleerde systematisch de *acting out*.

---

9. De eerste aanzet tot Freuds theorie over het fantasme lijkt "Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität", uit 1908, meer dan tien jaar voor "Ein Kind wird geschlagen". Daarin stelt Freud dat een hysterisch symptoom de uitdrukking is van een mannelijke én een vrouwelijke onbewuste seksuele *Phantasie*, zodat altijd één van de *Phantasien* achter het symptoom homoseksueel te noemen is. Dit zou een bewijs zijn voor de biseksuele constitutie, zoals Fliess die tien jaar eerder had gepostuleerd. Voor zover mij bekend verwijst Lacan nergens naar deze tekst en deze visie. Het échte fantasme beperkt zich immers tot partiële perverse driften, en heeft dus niets te zien met de seksuele identiteit als man of vrouw.

Toen hij zijn actieve techniek uitvond was Ferenczi zelf ook in analyse, en nog wel bij Freud. Zijn neiging om het fantasme bij zijn eigen analysanten te forceren kan dan ook geduid worden als een *acting out* van Ferenczi zelf, als een hysterische boodschap aan het adres van Freud. Alsof Ferenczi tegen Freud zei: "Jij bent niet actief genoeg om mij te raken in mijn fantasme! En daarom zal ik eens voortonen hoe je iemand moet brengen tot een traversering van zijn fantasme!". (Dupont, 1982).

Voor Anna lijkt *mutatis mutandis* eenzelfde redenering te kunnen gelden. Freuds metapsychologische impasse inzake het fantasme lijkt ook in haar geval mede verantwoordelijk te zijn geweest voor de specifieke impasse van haar analyse op dat punt. Ook zij vond "door de schuld van Freud" geen houdbare plaats buiten haar fantasme. En ook zij moest zich in haar praktijk als analytica, tegenover het reële van de driften, uiteindelijk behelpen met een of andere fantasmatisch bepaalde technische *forçage* – in Anna's geval werd dat de weerstandsanalyse.

Dat "Ein Kind wird geschlagen" getuigt van een theoretische impasse op het gebied van het fantasme, neemt niet weg dat Lacan het grootste belang hecht aan deze tekst.[10] Hij vormt immers niet alleen de basis van elke Freudiaanse benadering van het fantasme, maar ook de structuur en de klinische betekenis van het Oedipuscomplex worden daar op quasi-Lacaniaanse wijze gearticuleerd. Dit laatste leidt Lacan af uit een paar terloopse opmerkingen van Freud.

Hij hecht vooreerst het grootste klinische belang aan Freuds opmerking dat perversies (zoals het masochistisch genot geslagen te worden) niet beantwoorden aan preoedipale fixaties. Ze zijn niet het gevolg van het ontbreken van het Oedipuscomplex en beantwoorden dus niet aan ontwikkelingsremmingen. Net als de neurosen vormen ze een specifieke oplossing van het Oedipuscomplex. In de hoofdstukken drie en vier zal blijken dat dit een belangrijk uitgangspunt is voor een structurele, Lacaniaanse benadering van de perversies. Daar kan ik dan ook ingaan op de klinische discussie over perverse trekken in de neurose. Feit is immers dat Freud het masochistisch genoemde fantasme "Een kind wordt geslagen" niet analyseert in de kliniek van het masochisme zelf, maar enkel bij dwangneurotische vrouwen.

Daarnaast zou het echter ook vaak aan te treffen zijn bij zogenaamde 'normalen', bij mensen dus die niet voor een of ander symptoom in analyse gaan. In het spoor van deze terloopse opmerking van Freud heeft Lacan "Ein Kind wird geschlagen" verheven tot een uitzonderlijke structurele analyse van de 'normale' wordingsgeschiedenis van het Oedipuscomplex of het subject. Door herhaaldelijk terug te keren naar deze tekst heeft Lacan voor het eerst de verschillende structurele niveaus van het subject onderscheiden (reële, symbolische en imaginaire) en hun complexe topologische verknoping getoond. Zijn eerste seminaries tonen vooral hoe Freuds analyse van "Een kind wordt geslagen" leidt tot een visie op het subject als het resultaat van het gegrepen worden van het imaginaire (het Ik) in het vooraf gegeven symbolische (de taal of de Ander). Latere seminaries leggen in Freuds analyse meer de nadruk op het reële effect (het genot) van die combine tussen het symbolische en het imaginaire. (Lacan, 1994 [1956-1957], 114

10. Voor zover mij bekend wist Lacan niet dat Freud het daarin over Anna had.

ev.; Lacan 1998 [1957-1958], 233 ev., 405 ev.; Lacan, [1958-1959], 07-01-59; Lacan, [1966-1967], 11-01-67 en 14-06-67; Lacan, 1991 [1969-1970], 55). Ik kom daar uitgebreid op terug.

De bekentenis van de dochter en de analyse door de vader

Wenden we ons thans tot "Ein Kind wird geschlagen" als verslag van de analyse van Anna's fantasme. In het vervolg concretiseer ik Freuds uitspraken meteen alsof hij daarover uit de biecht zou klappen.

Ik vertrek van een soort mythisch keerpunt in die analyse. Op een gegeven moment moet Anna haar vader-analyticus bekend hebben dat ze een bepaalde 'fantasie' had, een fantasie die ze reeds koesterde vanaf haar vijf jaar en die ze vanaf een bepaald moment ook was gaan cultiveren als voedingsbodem voor een dwangmatige masturbatie. "Welke fantasie?", vraagt Freud, enigszins verbouwereerd. "Een kind wordt geslagen!", repliceert Anna, bijzonder beschaamd. Freud dringt uiteraard aan, maar Anna kan daarover verder niets meer kwijt. Vanaf dat moment zal heel Freuds analytische inspanning er dan ook in bestaan om die 'fantasie' te begrijpen als het eindresultaat van een hele, deels in vergetelheid geraakte ontwikkelingsgeschiedenis, en dus als een heus fantasme. Moeizaam slaagt hij erin om Anna te brengen tot de herinnering van een eerste tijd: "Mijn vader slaat het kind dat ik haat". Voor een tweede tijd, die daar logisch moet op zijn gevolgd, schiet Anna's herinnering echter helemaal tekort; Freud moet die zelf reconstrueren als "Ik word geslagen door mijn vader". Een derde tijd is dan het met veel schaamte bekende "Een kind wordt geslagen".

Thans ga ik dieper in op elk van die drie tijden. Daarvan geef ik telkens eerst de belangrijkste structurele elementen, die meteen ook Lacaniaanse accenten zijn. Elk van die tijden worden in de mate van het mogelijk gestoffeerd met klinisch materiaal uit Anna's geval.

Tijd 1: "Mijn vader slaat het kind dat ik haat"

De eerste tijd luidt "Mijn vader slaat het kind dat ik haat". Dat is wel de eerste tijd, maar ook deze valt niet uit de lucht. Ook daaraan is al een en ander voorafgegaan. Over die prehistorie rept Freud met geen woord in de metapsychologie van "Een kind wordt geslagen", maar ze valt wel te reconstrueren vanuit de kliniek van Kleine Hans.

Uit de anamnese van zijn fobie blijkt dat Hans gedurende een bepaalde periode onafscheidelijk was van zijn moeder: overal drentelde hij achter haar aan, maar toch vooral naar intieme plaatsen, zoals het WC. Lacan ziet daarin de uiting van een bepaald soort imaginaire identificatie. Het betreft niet een identificatie met het beeld van de moeder, met haar *Gestalt*. Het gaat wel om een identificatie met de fallus, waarvan Hans ondertussen al voldoende heeft kunnen verifiëren dat de moeder die mist... maar ook dat ze die best wel zou willen hebben. Hij identificeert zich dus met de fallus die de moeder verlangt. Hans is eigenlijk een echte Freudiaan, wanneer hij het verlangen van zijn moeder reduceert tot *Penisneid*, en bij zichzelf denkt: "Ze wil slechts de fallus!". Hij meent echter slimmer te kunnen zijn dan die Freudianen en daarvan nog te

kunnen profiteren ook, want, zo denkt hij verder: "Als ik nu die fallus kan zijn, dan ben ik alles voor haar... en dan zal ze mij nooit laten vallen!". Zodoende verzekert Hans zich ook nog in één moeite door van de almacht van de moeder: "Als ik alles/fallus voor haar ben, moet zij alles voor mij doen!".

Deze imaginaire identificatie met de fallus van de moeder vormt inderdaad één van Lacans uitwerkingen van wat Freud het narcisme noemt: zijn eerste idee van de eigen eenheid verwerft het kind niet in een identificatie met de *Gestalt* van de volledigheid van de moeder, maar in een identificatie met de fallus die ze mist.

De veiligheid en zekerheid van die narcistische relatie met de fallische moeder is echter bedrieglijk. Ze kan wreed verstoord worden. Bij Hans gebeurt dat door de geboorte van een zus – die hij beschouwt als een rivale in de alledaagse strijd om de liefde van de moeder in de mate dat ze zijn plaats als alles/fallus voor de moeder usurpeert. Volgens Lacan wordt Hans' verhouding met de moeder echter nog meer verstoord door de 'geboorte van zijn eigen penis'. Na de geboorte van zijn zus is hij inderdaad beginnen spelen met zijn piemel. En dat blijkt hem na verloop van tijd minstens even slecht te bekomen. In een mum van tijd heeft die penis zich immers ontpopt tot een oncontroleerbare bron van genot, waardoor Kleine Hans helemaal overspoeld dreigt te worden. Dit is niet specifiek voor het geval van Kleine Hans, maar is wel een structureel gegeven. In de kliniek blijkt telkens opnieuw hoe traumatisch de eerste 'ontmoeting' met het reële van de drift is. Zijn penis, of het (teveel aan) genot dat hij daaruit punt, stelt Hans alleszins voor een verscheurende keuze: trouw blijven aan het narcistisch welbehagen van het zijn-van-de-fallus-van-de-moeder, of radicaal gaan voor het reële genot van het hebben-van-een-eigen-penis. Als hij toegeeft aan de aandrang om met zijn piemel te spelen, als hij zich dus laat grijpen in de herhalingdwang van de masturbatie die resulteert uit het trauma van zijn eerste ontmoeting met het seksuele genot, dan staat hij niet meer immer pal om het gemis van de moeder (haar verlangen naar de fallus) op te vullen.

Op deze imaginaire identificatie met de moeder inclusief haar doorbreking door zus én penis[11] keer ik nog terug. Deze twee prehistorische tijden diende ik echter al even te schetsen, omdat de eerste tijd van het fantasme daarop inderdaad al een antwoord vormt. Een eerste belangrijk kenmerk van dat antwoord is de centrale plaats van de imaginaire vader. De vader "die het kind slaat dat ik haat" valt inderdaad imaginair te noemen, en wel om twee redens.

Om het even welke de oorzaak van scheiding met de moeder is – een ander kind of de eigen penis – imaginair is alleszins de vader die deze oorzaken 'wegslaat' en zo het kind weer toelaat om fallus van de moeder te zijn. Symbolisch is daarentegen de vader die van de moeder scheidt – maar daarop kom ik straks terug.

Er is echter nog een tweede reden om deze vader die de ander slaat imaginair te noemen, en dat is de zekerheid van het subject dat dit een teken is. De vader slaat die

11. Dit moment van doorbreking van de imaginaire identificatie met de fallus van de moeder is nog ingewikkelder dan hier voorgesteld. Om dit volledig te schetsen moet ik eerst meer uitleg geven over het verlangen van de Ander (*désir de l'Autre*) – en daarmee wacht ik liever tot we het geval van Kleine Hans zelf bespreken.

ander niet om hem te straffen, en ook niet voor zijn eigen plezier, maar enkel om het subject teken te doen dat alleen hij/zij door hem geliefd wordt. De haast waarvan de vader daarbij blijk geeft, toch in Lacans interpretatie, wijst ook op een bepaalde angst, toch in de interpretatie van het subject: "Mijn vader haast zich om die ander te slaan, uit schrik dat ik anders zou gaan denken dat hij die boven mij verkiest en dat ik dus niet zijn exclusieve lieveling ben". Het subject interpreteert dus dat slaan als een éénduidig teken van liefde. Alsof de vader schrik heeft om dubbelzinnig over te komen. Deze eenduidige vader moet dan ook niet meer de relatie met de moeder herstellen, maar hij kan zelf de vacant geworden exclusieve plaats van de moeder innemen. De narcistische verhouding met de moeder-met-de-fallus wordt er nu een met de vader-die-slaat-als-teken-van-liefde.

Met het herstel van het narcisme door de vader of in relatie tot de vader gaat een vaag imaginair genot gepaard. Freud heeft het over een 'behaaglijk gevoel', Lacan over een 'triomf'.

Tot slot herinner ik er nogmaals aan dat deze eerste tijd van het fantasme herinnerbaar is in de loop van een analyse. Dit is het resultaat, aldus Freud, van de analyse van de overdracht. "Vader slaat het kind/penis dat/die ik haat" structureert dus de imaginaire plaats waarop de analysant zijn analyticus in de overdracht zet, als degene die met een ondubbelzinnig teken van liefde de narcistische krenkingen in verhouding tot de moeder ongedaan moet maken.[12]

Wat Anna betreft is het natuurlijk nog maar de vraag of Freud in staat is gebleken om haar wel bijzonder complex liggende 'overdracht' op hem te analyseren. Is hij erin geslaagd om haar bewust te maken van haar fantasmatische eis: dat hij elke concurrentie om de liefde van haar moeder zou slaan, dat zijn slaan een teken zou zijn dat hij de exclusieve moeder kon vervangen die Anna door de schuld van die concurrentie was kwijtgespeeld.

Wie was echter Anna's rivale, dat kind dat ze haatte en dat de vader moest slaan als teken van liefde tot haar? Het is niet omdat Anna een meisje was dat haar 'penis' (clitoris) geen rol zou gespeeld hebben als storende factor in relatie tot de moeder. Daarover past het hier echter niet te speculeren. Wel is duidelijk dat Anna's jaloezie tegenover haar twee jaar oudere zus Sophie potentieel rijk materiaal voor een 'overdrachtsanalyse' moet geweest zijn. Anna zag Sophie niet alleen als een schoonheid, ze had op de koop toe ook nog eens een mooie naam gekregen. Sophie leek dan ook alle verlangens van vader én moeder Freud te vervullen: zo was Anna er zich haar leven lang pijnlijk bewust van dat Sophie de lievelinge van de moeder was[13]; ze kon daarentegen al heel

12. Dit overdrachtsprobleem stelt zich structureel bij de vrouw, die in Freuds ervaring altijd als 'uitzondering' wil behandeld worden. Bij haar is de narcistische krenking niet meer het gevolg van de tussenkomst van de ander/penis. "De vrouw beschouwt zichzelf als infantiel benadeeld, zonder haar schuld een stuk tekort gedaan en achteruit gesteld, en de verbittering van zovele dochters jegens hun moeder heeft als laatste wortel het verwijt dat ze hen als vrouw in plaats van als man ter wereld heeft gebracht." Van daaruit eist de vrouw dan schadeloosstelling: de imaginaire vader moet deze structurele narcistische kloof dempen met een teken van zijn ondubbelzinnige liefde. (Freud, 1960 [1916]), 370).

13. Anna kon zich slechts verzoenen met haar moeder, nadat deze gestorven was (met de naam Sophie op de lippen; haar laatste verzorgster heette overigens ook Sophie).

wat moeilijker onder ogen zien dat ze ook hun vaders favoriete was, zijn 'zondagskind'.[14]

Zichzelf is Anna daarentegen altijd blijven beschouwen als een nakomertje, zelfs een ongelukje. En haar naam vond ze al even plomp als haar lijf. Wat ze als kind voor haar vader betekende, komt tot uiting in diens favoriete koosnaampje 'zwarte duivel' (*schwarzer Teufel*). Maar ook een confidentie aan zijn boezemvriend Fliess, toen Anna vier jaar was, kan tellen: volgens haar vader maakte haar 'stoutheid' haar toen juist mooi (*Annerl wird geradezu schön vor Schlimmheit*). Ook tegen anderen had hij het vol vertedering over haar ondeugendheid of onhebbelijkheid (*Unartigkeit*).

Dit soort sympathiebetuigingen van vader Freud tegenover zijn dochter komt natuurlijk in een heel ander licht te staan, gegeven dat zijn theorie op dat moment de masturbatie bestempelde als de infantiele *Unartigkeit* bij uitstek. Vanuit die dubbelzinnige houding van haar vader is begrijpelijk dat Anna enig probleem had met haar eigen 'ondeugd' of 'stoutheid'. In een reactieformatie in haar puberteit ontwikkelde ze dan ook een buitensporig 'deugdzaamheid', die uiteindelijk resulteerde in haar psychasthenie: ze vermagerde zienderogen en kon maar niet beslissen over haar studietoekomst. Toen ze zeventien werd, (eind 1912) stuurde haar bezorgde vader haar dan ook voor een rustkuur naar Italië.

Onderhuids speelde daarbij echter ook nog een andere reden mee. Op dat eigenste moment stond Sophie namelijk op het punt om zich hals over kop in het huwelijk te storten. Freud achtte het niet opportuun om Anna daarvan getuige te laten zijn, beducht als hij was voor een uitbarsting van jaloezie tegenover de man die zonder slag of stoot Sophie voor zich had gewonnen.

De brief die Anna hem vanuit haar ballingschap schreef (begin 1913), vormt een blauwdruk van haar latere vraag naar analyse. Daarin schemert voor het eerst de reële kern van haar psychasthenie[15] door; jaren voor Groddeck alludeert Anna op haar masturbatie als een driftmatig *Es*.[16] In haar strijd daartegen zegt ze even redelijk te willen worden als Mathilde met haar sterk Ik. Merkwaardig genoeg vervangt Anna hierbij Sophie door haar oudste zus als 'favoriete van de vader'. Om te kunnen worden als die 'favoriete van de vader', Mathilde dus, belooft Anna hem alles te vertellen wat hij maar wil weten. Tot zover Anna's Italiaanse brief. Eenmaal Sophie dan effectief het huis uit was, vielen Anna en haar vader meer en meer op elkaar terug – wat uiteindelijk culmineerde in het begin van haar eerste analyse (oktober 1918).

Potentieel een belangrijke mijlpaal in die analyse, wat de rivaliteit met Sophie betreft, lijkt de geboorte van Heinz, Sophie's tweede zoon, twee maand na het begin van Anna's analyse. In hoeverre Sophie's zwangerschap heeft meegespeeld in Anna's vraag naar analyse, moet hier in het midden gelaten worden. In het korte leven dat hem was beschoren zou Heinz meteen met glans in het voetspoor van zijn moeder tre-

14. Volgens Anna was haar vaders favoriete de redelijke en realistische oudste zus Mathilde.

15. Het gaat hier eigenlijk om neurasthenie: volgens Freuds theorie over de *Aktualneurosen* leidt masturbatie tot neurasthenie.

16. Freud zelf dankt Groddeck voor het woord *Es* als verzamelnaam voor de driften. (Groddeck, 1979 [1923]).

den en zich ontpoppen tot het lievelingskleinkind van zijn opa. De plotse dood van Sophie (1921) lijkt wél gezorgd te hebben voor een keerpunt in Anna's analyse, en dus in haar fantasme. Op het moment dat ze per se de oudste zoon van Sophie wil adopteren, komt Freud immers tussen en raadt hij dit om onduidelijke redenen af. Dientengevolge laat Anna haar carrière als onderwijzeres varen en slaat ze radicaal de analytische richting in. Daarmee zitten we echter al middenin de problematiek van de verhouding van haar fantasme tot haar verlangen als analytica. En daarmee kunnen we beter wachten tot we Anna's verslag van haar eerste analyse en Young-Bruehls materiaal rond haar tweede analyse onder de loep genomen hebben.

Tijd 2: "Ik word geslagen door mijn vader"

De tweede tijd op weg naar het fantasme "Een kind wordt geslagen" is "Ik word geslagen door mijn vader". Zoals gezegd is die tijd niet herinnerbaar, ook niet in een analyse of onder overdracht; Freud reconstrueert die echter vanuit de infantiele masturbatie, die daarvan het enige klinische teken zou zijn.

Die masturbatie moet misschien eerst even gesitueerd worden. Op zich kwamen seksuele excitaties al voor in de eerste tijd van het fantasme, als probleem voor de imaginaire identificatie met de fallus van de moeder. Ik verwijs nogmaals naar het geval van Hans. Die excitaties waren toen nog louter fysiek én toevallig opgewekt, bijvoorbeeld bij de lichaamsverzorging door de moeder. Toen was het kind daaraan ook nog passief onderworpen. Er was dus nog niet echt sprake van masturbatie. Deze seksuele excitaties beantwoorden aan wat Lacan het reële van het genot noemt.

De infantiele masturbatie herneemt nu dat reële genot, maar dan wel op actieve wijze én binnen het register van de voorstelling (Freud) of de betekenaar (Lacan). Ze probeert dus het angstwekkende reële van het genot psychisch (Freud) of symbolisch (Lacan) te binden. In de derde tijd van het fantasme zal echter blijken dat het juist deze voorstellingen of betekenaars zijn die de masturbatie doen ontaarden tot een onbeheersbare dwang.

Maar terug tot de tweede tijd. Voor Lacan is dit de belangrijkste, omdat daarin twee structuurelementen van het subject voor het eerst gekoppeld worden. Dat maakt hij duidelijk door de zin "Ik word geslagen door mijn vader" te splitsen.

Het eerste deel, "Ik word geslagen...", markeert de mythische oorsprong van het gedeelde subject met zijn seksuele verlangen. Op dit punt verwijst Lacan niet naar het klinisch fenomeen van de masturbatie, maar naar Freuds metapsychologische notie van het primair masochisme dat inherent zou zijn aan de doodsdrift. "Geslagen worden" staat dus voor geannuleerd worden, niet meer zijn, verdwijnen. Volgens Lacan is dit inderdaad het statuut is van het subject als driftwezen binnen de taal: er is geen definitieve betekenaar voor de drift of het genot.

Het tweede deel, "... door de vader", markeert een eerste regulering van dat seksuele verlangen door de symbolische vader – die hier voor het eerst verschijnt. In de vorige tijd gaf de imaginaire vader het subject een ondubbelzinnig teken van zijn liefde middels het slaan van die ander/penis: "Ik zie enkel jou graag". Nu hij het subject zelf slaat, wordt de vader een betekenaar. Op dat moment krijgt hij immers twee gezichten. Het

subject interpreteert zijn slaan als een dubbele boodschap en raakt zo verdeeld: "Door mijn seksuele verlangen (masturbatie) ziet mijn vader mij graag... en ziet hij mij niet graag". Dit laatste betekende ("Mijn vader ziet mij niet graag") is de door het schuldbewustzijn bewerkstelligde omkering van of straf voor het narcistisch verlangen uit de eerste tijd om het exclusief liefdesobject van de vader te zijn. Het subject houdt echter ook vast aan het betekende uit de eerste tijd ("Mijn vader ziet alleen mij graag"); dat kan via een regressie van de genitale naar de anaal-sadistische taal, waarin 'slaan' immers staat voor 'houden van'.[17] Aldus Freud.

Die symbolische vader, met zijn dubbel gezicht, ziet Lacan in eerste instantie gefigureerd in de meesterbetekenaar bij uitstek die de 'zweep' is (Lacan, 1998 [1957-1958], 241-242).[18] Die fallisch gedachte zweep markeert het subject, zet er een kras op, schrapt of royeert het.[19] Later zal Lacan die Zweep-des-Vaders conceptueel raffineren tot de Naam-des-Vaders.[20]

Wat geeft dat nu voor Anna? Vermits deze tweede tijd van het fantasme onbewust blijft en slechts te reconstrueren valt, spreekt het vanzelf dat hij moeilijk te illustreren valt met concreet materiaal uit haar kindergeschiedenis. De lezer zal zich echter nog herinneren dat Anna rond die tijd "mooi van stoutheid" was – stoutheid die in haar vaders theorie verwijst naar de infantiele masturbatie, als enig klinisch teken van deze tweede tijd. Freuds dubbele houding tegenover haar 'stoutheid' zal Anna dan ook niet alleen zijn liefde maar ook wel eens zijn slagen hebben opgeleverd.

Tijd 3: "Een kind wordt geslagen... meer weet ik niet"

De derde tijd van het fantasme luidt ten slotte "Een kind wordt geslagen". Freuds analyse van het fantasme vertrok daarvan: analysanten dienden vol schaamte te bekennen dat de gedachte aan dit scenario hen telkens opnieuw tot zelfbevrediging dwong.[21] Op

---

17. Deze 'regressie naar de anaal-sadistische fase' (postfreudiaanse terminologie) is het structureel gevolg van het ontbreken van een betekenaar voor De Vrouw en de daaruit resulterende onmogelijkheid van een seksuele verhouding. Daarvoor verwijst Lacan naar Freud: "Het kind heeft slechts een duister vermoeden van de seksuele rol die de genitaliën tussen vader en moeder spelen; in zijn *grübelende* bezigheid kan het uiteindelijk niet anders dan het wezen van de tussen de ouders bevroede intimiteit in andersoortige betrekkingen te zoeken, bijvoorbeeld het samen slapen, de gemeenzame urinelozing en dergelijke". Met het oog op het specifieke fantasme dat ons hier bezig houdt, vermeld ik ook nog het gemeenschappelijk gevecht of de anaal-sadistische conceptie van de coïtus. Voordeel van dergelijke 'pregenitale objecten' is dat ze "makkelijker in woordvoorstellingen kunnen gevat worden dan het duistere dat met de genitaliën samenhangt". (Freud, 1960 [1919]); Lacan, 1994 [1956-1957], 124). Om de niet symboliseerbare genitaliën van de moeder toch te betekenen wordt langs regressieve (Freud) of metonymische (Lacan) weg een element ingeschakeld dat toevallig in de buurt ligt, een pregenitaal object (Freud) of betekenaar (Lacan). Bij het fantasme dat ons hier bezig houdt, betuigt de vader dan zijn liefde aan zijn dochter op anaal-sadistische wijze, door te slaan; zelf stelt zij zich dan masochistisch op teneinde een verhouding te ensceneren.

18. Freud zelf vermeldt de zweep nergens.

19. *Rayer* = 'royeren' of symbolische vernietigen, bijvoorbeeld schrappen als lid. Hier wordt 'het lid' geschrapt.

20. Later zal Lacan in de tweede tijd van het fantasme het accent verschuiven van de symbolische vader naar het reële genot van de slaande vader: het subject ontvangt zijn fallisch genot via het genot van de Ander. (Lacan, onuitgegeven [1966-1967], 11-01-67).

21. Freud heeft het over *Eingeständnis* van het fantasme, Lacan over *aveu*.

zich vormt masturbatie geen bron van schaamte. Vaak bekennen mensen zonder veel moeite dat ze masturberen, zoals iedereen. Schaamte verschijnt slechts wanneer het subject het hoogst particuliere fantasme achter zijn masturbatie moet bekennen, dus wanneer het de imaginaire basis van dat reële moet symboliseren.

Met die bekentenis lijkt echter meteen ook een limiet in de symbolisering van het fantasme bereikt te zijn. Als Freud aandringt om nog meer te weten, onder andere over plaats en activiteit van het subject zelf in dat fantasme, krijgt hij telkens opnieuw hetzelfde ontwijkende antwoord: "Meer weet ik niet". De volledige zin van het fantasme luidt dan ook: "Een kind wordt geslagen, meer weet ik niet". Ironisch genoeg zegt juist deze onwetendheid heel veel over de positie van het subject in het fantasme. Daarmee maakt het subject immers duidelijk dat het zelf afwezig is in het scenario "Een kind wordt geslagen".[22] Freud zou echter Freud niet zijn als hij niet zou aandringen. In het nauw gedreven door zijn niets ontziend verlangen om te weten vallen zijn analysanten ten langen leste altijd terug op een stereotiepe uitvlucht: "Ik kijk waarschijnlijk toe". Er blijkt dus een verschuiving te gebeuren: in het fantasme verdween het subject als weten, om daarbuiten terug te verschijnen als het oog van een toevallige toeschouwer, als een onvatbaar vluchtpunt of een 'blik' van waaruit heel de scène van het geslagen kind wordt opgezet.

Uit die uitdrukking "Meer weet ik niet" besluit Freud overigens ook dat het fantasme geen identificeerbare plaats heeft in de structuur van de neurose[23]; het blijft afgesneden van onbewuste formaties zoals dromen, lapsussen en symptomen – als een vreemd lichaam (*Fremdkörper*) in het onbewuste. Klinisch heeft deze onmogelijke verhouding tussen fantasme en onbewuste een belangrijke implicatie: analyse van onbewuste formaties leidt tot een nieuw weten (eigenlijk de bewustmaking van een weten dat onbewust was), maar analyse van het fantasme leidt enkel tot "Meer weet ik niet". Analyse van onbewuste formaties heeft dan ook geen invloed op het fantasme.

Dit inzicht is cruciaal geweest in Lacans *retour à Freud*. Lacan hecht immers het grootste belang aan de vaststelling dat het fantasme geen plaats krijgt in wat bij hem het symbolische heet; het fantasme nestelt zich op de plaats van een gemis in dat symbolische, maar zonder band daarmee. De zin van het fantasme noemt Lacan dan ook een pure betekenaar die niet verwijst naar een andere betekenaar. Dergelijke 'fantasmatische betekenaar' noemt hij ook gedesubjectiveerd, omdat hij het subject niet representeert voor een andere betekenaar (wat wel het geval is bij een onbewuste formatie). Ten slotte kwalificeert hij het fantasme ook nog als "een betekenis die gesloten blijft voor het subject", of een axioma.

Het subject heeft dus geen plaats in het fantasme. Wat wel een plaats heeft, en zelfs zoveel dat het hele voorplan van de fantasmatische scène daardoor beheerst wordt, dat is het object. Alsof dat object het subject verdringt. Bij nader toezien blijkt dat object echter te versplinteren: niet één maar een massa kinderen wordt geslagen, en wel op

22. Dit gebrek aan reële implicatie contrasteert met de imaginaire implicatie in de zelfbevrediging waartoe dat fantasme dwingt en de symbolische implicatie in de schaamte wanneer die zin bekend wordt tegenover de Ander.

23. Freud heeft het over *das Gefüge* van de neurose, haar 'bouw' of 'samenstelling'.

hun blote poep (en dus niet meer op hun penis). Als tussen de slagen door het geslacht soms even duidelijk wordt, blijkt het altijd om jongetjes te gaan.

Van deze fantasmatische versplintering van het object maakte Lacan een basis van de massavorming, die Freud rond diezelfde periode bezig hield (Massenpsychologie und Ichanalyse, 1921). Net als in het fantasme zijn alle mannetjes van een massa gelijk of één op grond van een *einziger Zug* of een karakteristieke symbolische trek, namelijk het 'geslagen worden'. Het fantasme maakt een massa geslagen jongetjes.

Verrassende genoeg blijkt Lacans interpretatie van de massa relevant te zijn voor Anna. Zij maakte er immers nooit een geheim van dat ze haar eigen 'psychologie' (of fantasme) herkende in haar vaders *Massenpsychologie* – die hij overigens uitwerkte tijdens haar eerste analyse. Dat bewees Anna dan ook met verve door zich haar leven lang in te zetten voor de massavorming van psychoanalytici, als een ongedifferentieerde massa geslagen jongetjes rond haar vader.

In de derde tijd van het fantasme vervluchtigt het subject tot een anonieme blik en versplintert het object tot een massa jongetjes. Zoals in de vorige tijden moet ook de vader een plaatsje krijgen. Ook hij lijkt echter te zijn verdwenen. Hoezeer Freud weer aandringt, het slaande personage blijkt nooit de vader zelf te zijn; er verschijnen hoogstens vage plaatsvervangers uit latere bewerkingen van het fantasme.

Het is juist deze abstracte instantie, deze "Here zonder naam en zonder gezicht", Here zonder handen zonder stem"[24] die reeds vrij vroeg in Lacans onderwijs verheven wordt tot de meest uitgezuiverde symbolische vorm van de vader, tot de Naam-des-Vaders dus. Geslagen door deze onvatbare vader worden alle jongetjes gelijk. Logisch, want een fysieke vader kan niet iedereen op dezelfde, rechtvaardige wijze slaan.

De latere Lacan doet deze symbolische vader een rol spelen in de regulering van het genot via het fantasme. In de mate dat het subject net als alle andere jongetjes onderworpen is aan dat Slaan-door-de-Vader, wordt het niet meer overspoeld door het genot. Dat genot krijgt dus een vaste plaats, het wordt gelokaliseerd als het fallisch genot – wat dan ook, vrij ongelukkig, tot uiting komt in de masturbatiedwang.

Nog later heeft Lacan deze regulering van het genot via het Slaan-door-de-Vader ook geformaliseerd, als $\forall x.\emptyset x$ (Lacan, 1975 [1972-1973], 73). Deze formule stelt dat voor ieder jongetje de castratie geldt, wat betekent dat het mannelijk genot beperkt is, precies omdat het volledig in het teken van de fallus staat. Of in termen van het fantasme: het genot van elk jongetje is volledig afhankelijk van het Slaan-door-de-Vader of de massa jongetjes geniet dwangmatig binnen de grenzen van het vaderlijke regime van het slaan – slaan dat beantwoordt aan de castratie die de fallus installeert.

De formule $\forall x.\emptyset x$ hangt logisch samen met andere formules. Ook deze reveleren weer een aantal structurele kenmerken van het fantasme "Een kind wordt geslagen", die relevant zijn voor Anna.

Het fantasme dat alle jongetjes gelijkelijk geslagen worden door de vader ($\forall x.\emptyset x$) veronderstelt vooreerst dat die vader niet zelf geslagen wordt. Dat noteert Lacan als

24. Twee regels uit "Eenhoorn" van Jotie T'Hooft. De eerste wordt gevolgd door een regel die de fallus ten tonele voert: "zie vanuit den hoge op Uw droeve eenhoorn neer". En de tweede door een regel die om de castratie roept: "snij de lichtlans van zijn voorhoofd".

$\exists x\overline{\varnothing x}$: de castratie slaat niet op de vader, het fantasme beschut hem tegen castratie. Vervolgens leidt het fantasme van een massa gecastreerde jongetjes rond één niet gecastreerde oervader tot Lacans fameuze stelling dat De Vrouw niet bestaat; dit betekent dat De Vrouw ergens ontsnapt aan dat Slaan-door-de-Vader, aan de castratie of de heerschappij van de fallus ($\overline{\forall x}.\overline{\varnothing x}$). Reeds Freud wees erop dat hysterische vrouwen zich langs de kant van de massa gecastreerde jongetjes kunnen scharen, teneinde dit probleem van de vrouwelijkheid te ontlopen.

Dit is inderdaad ook de 'keuze' die Anna maakte, met haar notoire mannelijkheidcomplex. Heel haar geschiedenis als analytica verraadt dat ze niets liever wilde dan zelf ook deel uitmaken van de door haar georganiseerde anonieme massa jongetjes die allemaal gelijkelijk door de symbolische vader Freud geslagen werden.

1.3. **Anna Freud – "Slaagfantasme en dagdroom" (1922)**

Tot daar een Lacaniaanse reprise van de drie tijden in Freuds analyse van het fantasme dat zich nu volledig laat ontrollen als "Ik zie hoe een massa jongetjes wordt geslagen door iemand die ik niet zie". Voor Freud is dit het structurele eindpunt van de ontwikkelingsgeschiedenis van dit fantasme; zijn analyse daarvan vormt tevens het eindpunt van de ontwikkeling van zijn theorie over het fantasme. Vanuit haar eigen fantasme heeft Anna nu getracht om daarin toch nog enige beweging te brengen.

Aanknopingspunt voor Anna was haar vaders opmerking dat de laatste tijd van het fantasme achteraf meestal nog secundair bewerkt wordt. Teneinde het fantasme voor zichzelf te verbergen en uiteindelijk te kunnen vergeten wordt het gecamoufleerd door een kunstige, vernuftige of ingenieuze bovenbouw (*kunstvollen Überbau*) bestaande uit fantasieën of dagdromen waarin het Ik de hoofdrol vertolkt. Dergelijke fantasieën zijn prominent in de puberteit, maar meestal vallen de eerste aanzetten daartoe al een hele tijd voordien te ontwaren. Doordat ze het fantasme inkapselen, leidt dit niet meer automatisch tot masturbatie.[25] Het paradoxale gevolg is echter vaak dat de psychische act van het fantaseren op zich even genotvol wordt als de fysieke act van de masturbatie vanuit het fantasme. En dan verliezen pubers zich in eindeloze dagdromerijen over zichzelf in plaats van telkens opnieuw te masturberen. Op dit delicate punt borduurt Anna nu voort.

25. Waarom zou het subject van zijn masturbatie af willen? Dat is het gevolg van de verknoping van drie factoren: het reële gevoel van uitputting in de neurasthenie, de symbolische schaamte omtrent het achterliggend fantasme en de imaginaire ideologie van de genitale liefde. De ethiek van de psychoanalyse op het vlak van de masturbatie is in elk geval geen sciëntistisch verlicht cynisme. Het geslachtsverschil is een reële, waarmee elkeen zich op een of andere, altijd onbevredigende manier uit de slag moet trekken. Publiciteit voor de masturbatie is dus uit den boze.

Tijd 4: uitstel van het fantasme

Anna was pas acht toen ze al bezocht werd door de eerste schuchtere fantasieën. Bij nadere toezien blijken deze proto-fantasieën te beantwoorden aan een reconstructie van de voorgeschiedenis van de eigenlijke fantasmatische situatie, ze verkenden als het ware hoe deze tot stand was kunnen komen. Hun voornaamste kenmerk is echter dat ze zo lang en zo breed mogelijk werden uitgesponnen, teneinde de fataal in masturbatie uitmondende voorstelling "Een kind wordt geslagen" zo lang mogelijk uit te stellen. Ironisch genoeg bleek deze opstapeling van *Vorlust* in de preliminaire fantasieën slechts de sluizen te openen voor de plotse overstroming door de *Endlust* van het fantasme. Voor Anna, verloren in haar onschuldige rêverieën, er erg in had, was ze telkens weer volop aan het masturberen. En dit begon haar volledig uit te putten (neurasthenie).

Tijd 5: verbod op fantasme & fantasieën

Via die eerste fantasieën, die de voorgeschiedenis van het fantasme uitwerken, dacht Anna dus haar fantasme én masturbatie eindeloos te kunnen uitstellen. Dit metonymisch procédé, dat typisch is voor de dwangneurose, bleek een lelijke misrekening. Even later, tussen acht en tien jaar, besloot Anna dan ook om zich radicaal dat fantasme zelf te ontzeggen. Dit probeerde ze via het metaforisch procédé van de hysterie, waarbij het fantasme vervangen werd door de eerste eigenlijke puberteitsfantasieën – die Anna zelf haar schone verhaaltjes (*schönen Geschichten*) noemde en waarmee ze dus probeerde haar lelijk fantasme (*hässliche Schlagephantasie*) te verdringen.

Anna benadrukt enerzijds hoe realistisch en gedetailleerd haar schone verhaaltjes waren uitgewerkt.[26] Anderzijds merkt ze toch ook op dat de quasi-eindeloze transformatie van personages én situaties geschiedde volgens het literair procédé van het feuilleton. In een typische sequens identificeerde ze zich met een mooie jonge schildknaap, die op een sinistere roofridder botste. Na heel wat vrees & medelijden liep alles altijd weer goed af: in een miraculeuze transformatie van de slechte in de goede vader smolt de roofridder van medelijden met de knaap. Op dat punt loste Anna's spanning zich op in een gevoel van gelukzaligheid, zonder enige aandrang tot masturbatie, en dus ook zonder een zweem van schuldgevoel. Met dergelijke schone verhaaltjes wiegde Anna zich tot ver in de adolescentie in slaap, zonder aan haar lelijke fantasme te moeten denken en zonder te moeten masturberen.

Wat is nu het verschil tussen deze schone fantasieën en het lelijk fantasme "Een kind wordt geslagen"? We zagen al dat de vader in het fantasme afwezig is, en dus louter symbolisch aanwezig. In de fantasieën daarentegen bleek hij op nauwelijks verholen wijze te verschijnen, bijvoorbeeld als roofridder. In directe relatie tot die vaderfiguur kwam daarin ook een personage op de proppen, waarmee Anna zich kon identificeren

26. Anna zou zich blijven beroemen op haar realisme, "an attitude of mine which stems from the remote past. At the age before independent reading, when children are read to or told stories, my interest was restricted to those which 'might be true' (...) they were supposed not to contain elements which precluded their happening in reality (...) To my own surprise I have not altered much in this respect." (Freud, A., 1971 [1966]), 73-74).

en dus haar Ik kon terugvinden – Ik dat ze ook al verloren was in het fantasme. In die narcistische verhaaltjes kon haar Ik zich ontwikkelen – maar dan wel op beperkte wijze: eerst in directe oppositie met de vader en dan ermee versmeltend.

Het belangrijkste klinische gegeven is echter eens te meer de mislukking van de narcistische fantasieën. Uiteindelijk konden ook deze de fantasmatische masturbatiedwang niet aan banden leggen. In tijden van *stress* bleken al die schone verhaaltjes, vlak voor het sublieme punt van verzoening en éénwording van 'de moedige jongen' met 'de goede vader', telkens opnieuw weer om te klappen in het lelijk slaag-en-masturbatiefantasme. In de imaginaire fantasieën werd telkens opnieuw het reële seksuele genot blootgelegd. Het ontluiken van een tedere liefde werd telkens opnieuw in de kiem gesmoord door de brutale terugkeer van het verdrongen incestueuze verlangen naar de vader.

Zoals gezegd wiegde Anna zich graag in slaap met dit soort fantasieën. Ook tijdens haar analyse kon ze dat niet laten. Uit Freuds tekst valt af te leiden dat hij moet geprobeerd hebben om haar op dat moment wakker te schudden met de duiding dat ze hem even graag onderhield met haar schone verhaaltjes als ze weerbarstig was om hem haar lelijke fantasme op te biechten. Alsof de schaamte bij de bekentenis van het fantasme gecounterd werd door een genot bij het etaleren van narcistische fantasieën. Ook bij Anna moet Freud getracht hebben dit imaginair genot te doorbreken, onder andere door in die schone verhaaltjes fragmenten van haar lelijke fantasme aan te wijzen.[27]

Tijd 6: schrijven als sublimering

Op haar schone verhaaltjes of imaginaire fantasieën heeft Anna een heel wat positiever kijk dan haar vader. Ze zouden zelfs beantwoorden aan een sublimering. Daarbij beroept ze zich op Freuds kwalificatie van die fantasieën als *kunstvoll* – wat ze in haar eigen Engelse vertaling van haar tekst ongegeneerd vertaalt als *artistic*. *Kunstvoll* kan inderdaad ook wel vertaald worden als 'artistiek' of 'kunstzinnig'; mijns inziens gebruikt Freud dit woord echter in zijn secundaire betekenis van 'kunstig', 'vernuftig', 'ingenieus', 'kunstmatig', 'artificieel' en zelfs 'ingewikkeld'. Anders dan Anna meen ik dus dat haar schone verhaaltjes op zich geen artistieke sublimering zijn, maar slechts

---

27. Abraham doet de volledige klinisch sequens uit de doeken, waarin dit type metaforische puberteitsfantasieën is ingebed (Abraham, 1982 [1910]).
1. Een actueel gegeven, vergelijkbaar met de dagrest van een droom, zet het subject aan het fantaseren. Voor Anna is dat de stress, opgeroepen door afstammelingen van haar rivaliteit met Sophie.
2. Deze fantasieën nemen snel een hoge vlucht; het subject verzeilt in een droomtoestand en keert 'naar binnen', waarbij het zich zowel aan de werkelijkheid als aan zijn lichaam ontrukt voelt. Deze tijd beantwoordt aan Anna's schone verhaaltjes, waarbij de lust crescendo gaat.
3. Deze stijgende lust breekt abrupt af; er treedt een bewustzijnsleegte in, waarbij het subject zich leeg voelt, de gedachten staan stil. Voor Anna is dat het opperste geluksgevoel op het moment van verzoening en éénwording: een moment van genot.
4. Op het toppunt van genot wordt het subject overvallen door grote angstgevoelens, met duizelingen. Daarover heeft Anna het niet.
5. De angstgevoelens deinen geleidelijk uit in depressieve fantasieën; het subject voelt zich klein, zwak en dom tegenover de Ander die groter, sterker en slimmer lijkt dan ooit. Dat is Anna's psychasthenie.
In verschillende gevalsstudies toont Abraham dat deze vijf tijden beantwoorden aan de terugkeer van de verdrongen fantasmatische masturbatie doorheen de verdringende fantasieën.

een simpele, imaginaire reactievorming. Van sublimering kan slechts sprake zijn vanaf het moment dat ze deze verhaaltjes begint op te schrijven. Bernfeld besprak ooit een vergelijkbaar geval van puberale sublimering (Lacan, 1987 [1959-1960], 172).

Anna was reeds voor haar analyse begonnen met het bijhouden van haar verhaaltjes. Volgens Young-Bruehl was het echter slechts in de loop van haar eerste analyse dat ze "poëzie begon te schrijven vanuit een innerlijke noodzaak". Poëzie of niet, deze sublimering van het schrijven zette in elk geval haar fantasieën in beweging. In hun ongeschreven vorm volgden verzoeningen en eenwordingen elkaar nog *staccato* op. Haar schrijfsels daarentegen stonden in het teken van De Finale Verzoening en Éénwording – moment dat daarin nergens als vervuld wordt voorgesteld, maar dat bleef hangen op het niveau van het verlangen. Er werd dus geen directe, punctuele en repetitieve bevrediging meer nagejaagd, maar deze werd gespreid over het hele verhaal, waarbij uiteindelijk het schrijven op zich bevredigend werd.

Hier rijst de klassieke vraag of een analyse dan iemand tot kunstenaar kan maken? Is Anna dankzij die eerste analyse een 'echte schrijfster' geworden, van het niveau van bijvoorbeeld Rilke, waarmee ze toentertijd vriendschappelijk omging?

Blijkens het triomfantelijk besluit van haar eerste analyse was Anna zelf daarvan wel degelijk overtuigd. Het parcours van die analyse zou immers beantwoorden aan dat van de kunstenaar – waarbij ze verwijst naar een uitsprak van haar vader. Rond die tijd neigde Freud er inderdaad toe om de kunstenaar te verheffen tot de grote uitzondering die erin slaagt om, via een mysterieuze techniek, zijn eigen dagdromen zo te bewerken dat ze ook voor anderen aanvaardbaar worden (Freud, 1960 [1916-1917], 390-391). De kunstenaar sublimeert dus zijn imaginaire Ik-fantasieën. En "op die wijze bereikt hij door zijn fantasieën in de werkelijkheid wat hij voordien slechts in zijn fantasieën kon bereiken". Op die wijze neemt de kunstenaar ook "de wending van het autisme naar het sociale". Aldus Freud.

Het lijkt er nu op dat Anna, in een sublieme uiting van overdrachtsliefde, zichzelf presenteert als de perfecte illustratie van die 'artistieke sublimering', die in haar interpretatie het ultieme doel moet zijn dat haar vader nastreeft met de psychoanalyse. Via de artistieke sublimering van haar Ik-fantasieën meent Anna teruggekeerd te zijn tot de realiteit, waarvan ze was vervreemd geraakt door haar fantasmatische dwang tot zelfbevrediging. Pikant detail is evenwel dat Anna niet vermeldt wat die sublimering volgens haar vader dan wel toelaat te bereiken in de werkelijkheid, namelijk de cynische triade "eer, macht en liefde der vrouwen" (*Ehre, Macht und Liebe der Frauen*). Pikant inderdaad, want Anna's verlangen daarnaar zou volgens Young-Bruehl de quasi-ondoordringbare kern uitgemaakt hebben van haar mannelijkheidcomplex in de tweede analyse met haar vader. Daarover meteen meer.

Afrondend voor de sublimering wijs ik er nog op dat deze tijdens Anna's analyse nog een andere weg insloeg dan de artistieke fictie: ze zette zich namelijk ook aan het wetenschappelijk schrijfwerk. Zo vertaalde ze bijvoorbeeld "The psychology of daydreams", het psychoanalytisch debuut van Gentenaar Julien Varendonck, uit het Engels naar het Duits (1920). Ook het verslag van haar eigen analyse (1922) mag beschouwd worden als een sublimering. Dit zou slechts de aanzet blijken te zijn tot een indrukwekkend geschreven oeuvre (eerst in het Duits, later in het Engels).

1.4. **Elisabeth Young-Bruehl – "Anna Freud. Een biografie" (1988)**

Falende sublimering & Anna's tweede analyse

We keren echter terug tot de artistieke sublimering van Anna's schone fantasieën; ook die bleek niet het ultieme lotgeval te zijn van haar fantasme "Een kind wordt geslagen". Haar eerste analyse confronteerde Freud inderdaad nogmaals met wat hij eigenlijk al wist: namelijk dat al die schone fantasieën over de eenheid van het Ik, hoe literair verpakt of artistiek gesublimeerd ook, een louter imaginaire afweer blijven van het lelijke masturbatiefantasme waarin dat Ik juist ontbreekt. Deze kleinburgerlijke of Ik-gerichte kunst kon op dat moment dan ook al lang geen model meer staan voor een therapeutisch ideaal in de psychoanalyse – een eigen therapeutisch ideaal dat de psychoanalyse nog altijd ontbeerde en dat Freud uiteindelijk ook definitief zou laten varen (Jonckheere, 1999).

De mislukking van Anna's artistieke sublimering blijkt uit haar literair eindpunt. Volgens haar biografe ensceneerden de eerste gedichten nog de dwangmatige verzoening der schone verhaaltjes. Onder invloed van haar eerste analyse, in een proces van hysterisering of subjectieve verdeling, kwam ze tot een vrijer poëzie. En na die analyse waagde ze zich zelfs aan een vorm van proza, waarin – nog altijd volgens haar biografe – "een niet nader bepaald iets de mogelijkheid tot verzoening, vriendelijkheid en harmonie kwam blokkeren". Het hoofdpersonage van Anna's laatste literaire wapenfeit, een heuse novelle, sleepte zich dan ook naar zijn einde onder de veelbetekenende naam "Heinrich Mühsam" of Hendrik-Moet-Altijd-Voor-Alles-Moeite-Doen. In haar literaire dubbel kwam Anna's neurasthenie dus terug. Uiteindelijk stopte ze dan ook met schrijven.

Wat was er gebeurd? In haar eerste analyse was reeds gebleken dat haar schone verhaaltjes in tijden van *stress* uiteindelijk toch altijd weer uitmondden op haar slaagfantasme. Ook daarna bleef dit het geval – zoals Anna tot eigen scha en schande mocht ervaren toen ze, in 1923, inderdaad weer van alle kanten onder druk kwam te staan: de dreigende dood van haar vader, de slaagfantasmes van haar eerste analysanten, iets ondefinieerbaars bij de psychosen. Als gevolg daarvan kreeg de prille psychoanalytisch geïnspireerde schrijfster geen letter meer op papier – een soort *writersblock* dus – en begon ze maar weer te fantaseren en te masturberen en zich weer zo dom en uitgeput te voelen als vroeger. Twee jaar na het einde van haar eerste analyse suggereerde Freud dan ook nog een tranche te doen.

Over deze tweede analyse, haar verloop en impact op het fantasme, zijn we niet zo goed gedocumenteerd als over de eerste. Young-Bruehl suggereert wel dat Anna's "Jealousy and the desire for masculinity" ("Jaloezie en het verlangen om een man te zijn", 1925) en Freuds "Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschiedes" ("Enkele psychische gevolgen van het anatomische geslachtsverschil", 1925) zouden gebaseerd zijn op Anna's tweede analyse. Ook voor andere teksten van Anna lijkt dit plausibel, bijvoorbeeld de fragmenten rond altruïsme en goed zijn (*Gutsein*) in "Das Ich und die Abwehrmechanismen" ("Het Ik en de afweermechanismen", 1936). Maar uiteindelijk krijgen we daarvoor geen even overtuigende bewijzen als voor de eerdere teksten van vader en dochter rond het slaagfantasme in haar eerste analyse. Ik maak dan ook geen gebruik van deze suggesties.

Anna's correspondentie doet wel vermoeden dat haar tweede analyse vooral moet gedraaid hebben rond haar mannelijkheidcomplex en altruïsme, in de mate dat beide zich bleken te ontwikkelen tot taaie overdrachtsweerstanden.

In de eerste analyse was die overdracht al verschenen als weerstand, bij de schaamtevolle bekentenis van het fantasme. Aan Eitingon zou Freud later bekennen dat hij zich toen niet gewaagd had aan de analyse van die overdracht, vanuit de overtuiging dat Anna niet bestand was tegen "de vernietiging van haar vadercomplex". En Lou Salomé vertrouwde hij toe dat de oplossing van Anna's vadercomplex slechts zijn dood kon zijn – vandaar ook dat Lou Salomé doof bleef voor Anna's klacht over het niet geanalyseerd zijn van haar 'overdracht' op haar vader.

Blijkens informatie waarover Young-Bruehl beschikt, zou Anna's overdracht zich in haar tweede analyse uitgekristalliseerd hebben als een bittere jaloezie jegens Freuds vrouwelijke analysantes. In die context begon ze overigens ook van langsom meer haar eigen vrouwelijkheid op te offeren om de Freudiaanse zaak (*Freudsche Sache*) manhaftig te behartigen. Freuds onwil, of onvermogen, om Anna's overdracht te analyseren verscherpte uiteindelijk slechts haar jaloezie en mannelijkheidcomplex.

In Anna's eigen perceptie lag het knooppunt echter elders, namelijk in de complicatie van haar overdracht door een *extra-analytical closeness*. Ze meende inderdaad teveel te maken te hebben met haar analyticus, om hem nog haar waarheid te kunnen vertellen. Op dat moment was bij haar vader de kanker gediagnosticeerd die hem fataal zou worden; en van daaruit begon hij van langsom meer op haar te steunen, zoals de oude Oedipus op Antigone.

Tijd 7: passe of traversering van het fantasme?

Wat was uiteindelijk het resultaat van Anna's tweede en laatste analyse? Het resultaat lijkt een bepaalde impasse, die ik hier zal trachten te vatten vanuit een remming waarover Anna achteraf, als analytica, altijd is blijven klagen. Daarmee kon ze niet terecht bij haar vader-analyticus, maar ook niet bij diens boezemvriendin, haar vrouwelijk identificatiemodel, controleur én passeur, Lou Salomé. Daarvan getuigde ze wel binnen de familiaire verhouding met haar analytische oom Eitingon – van wie ik hogerop al even gesuggereerd dat ook zijn rol in de richting ging van passeur.

Begin 1926 bracht Anna bij Eitingon een bepaald probleem in haar analytisch werk met kinderen te berde. Ik citeer een diepmenselijke ontboezeming, die de sleutel van haar verlangen als analytica lijkt te bevatten. De context wordt gevormd door haar algemene houding tot de medemens, haar 'altruïsme': "Ik slaag er maar niet in om iets voor anderen te doen, zonder onmiddellijk ook iets voor mezelf te willen. En dat is uiteindelijk een domme manier van leven." (Young-Bruehl, 1988, 133). Voor haar werk als kinder-analytica concretiseert ze dit als volgt: "Ik heb een zeer menselijke behoefte aan meer dan alleen maar goed analytisch werk. Soms denk ik dat ik die kinderen niet alleen gezond wil maken, maar terzelfder tijd wil ik hen, of toch iets van hen, voor mezelf hebben. Tijdelijk is dat verlangen natuurlijk nuttig voor mijn werk, maar op een of ander moment zal het die kinderen toch wel in de war brengen. En bijgevolg kan ik niet anders dan mijn behoefte uiteindelijk als dom bestempelen." Hetzelfde pro-

bleem ervoer Anna overigens ook tegenover de moeders van die kinderen. Deze fundamentele verhoudingswijze bestempelt Anna zelf als *Etwas-Haben-Wollen*. Wat daarbij vooral opvalt is de insisterende terugkeer van Anna's psychasthenische meesterbetekenaar 'dom'.

Het paradigma van dat Iets-Willen-Hebben is haar verhouding tot de familie Burlingham. Via de analyse van de twee kinderen van Dorothy Burlingham verwierf Anna de levenslange vriendschap van hun door de psychische ziekte van haar echtgenoot alleen gevallen moeder. Wat Anna wilde hebben, bleek vanaf dat moment van langsom duidelijker te resumeren als Kinderen-met-Alleenstaande-Moeder of Alleenstaande-Moeder-met-Kinderen – een entiteit die ze neigde te adopteren als een soort substituut-familie. Zo leefde Anna effectief gedurende meer dan vijftig jaar samen met Dorothy Burlingham.

Ik keer echter terug tot haar getuigenis over het einde van haar analyse, tegenover Eitingon. Het besluit daarvan vormt een schrijnend getuigenis van haar radicale eenzaamheid op dat domme punt: "Vreemd genoeg ben ik zeer beschaamd over al die zaken, vooral ten opzichte van mijn vader, en daarom vertel ik er hem niets over. (...) Die afhankelijkheid, dat Iets-Willen-Hebben heb ik niet alleen als analytica, maar ik heb dat in elk hoekje en kantje van mijn leven. (...) Daarover sprak ik jaren geleden eens met Lou (Salomé). Zijzelf staat daar echter zo mijlenver van af, dat wij uiteindelijk allebei moesten lachen over ons wederzijds door geen psychoanalytisch weten te overkomen onvermogen om elkaar te verstaan."

Ik wil niet beweren dat hiermee het laatste woord gezegd is over Anna's verlangen als analytica, dat daarin later geen beweging meer zou zijn gekomen. Na haar twee analyses zijn immers zowel haar vader als moeder nog gestorven – gebeurtenissen die minstens even ingrijpend kunnen zijn als een analyse. Maar de fundamentele domheid van dat Moeder-Met-Kinderen-Willen-Hebben lijkt toch een niet te verwaarlozen kant aan Anna's verlangen op het einde van haar analyse. Het is vanuit dit verlangen dat ze onder andere haar invloedrijke visie op de kinderanalyse en haar institutionalisering heeft geconcipieerd.

Deze bespreking van het geval van Anna Freud sluit ik af met de cruciale vraag of zij dan, tegenover Eitingon, heeft getuigd van een traversering van het fantasme. Via die traversering zou ze dan in staat moeten geweest zijn om een steunpunt of een oorzaak voor haar verlangen te vinden buiten het fantasme "Een kind wordt geslagen". Om verschillende redenen lijkt dit bij Anna niet echt het geval.

Vooreerst hield ze aan haar Iets-Willen-Hebben dezelfde kater over als aan de schone verhaaltjes waarmee ze voorheen haar slaag-en-masturbatie-fantasme bestreed. Ook de kinderanalyses die ze vanuit dat verlangen voerde, putten haar psychisch uit en lieten haar achter met een 'dom' gevoel – alsof haar 'hebberige' wijze van analyseren in het teken bleef staan van de imaginaire strijd tegen haar fantasme.

Dat Iets-Willen-Hebben – dat ze haar vader niet kon laten analyseren, dat hij dus niet mocht hebben – lijkt vervolgens ook iets te sterk getekend te zijn door wat deze op dat moment al had geconceptualiseerd als penisnijd (*Penisneid*). In eerste instantie zag Freud deze vooral doorschemeren in het mannelijkheidcomplex dat het karakter van vrouwen zoals Anna stempelt. Uiteindelijk diende hij de penisnijd echter te beschou-

wen als het spreekwoordelijke puntje van de ijsberg die het biologische feit (*Tatsache*) van de afwijzing van de vrouwelijkheid (*Ablehnung der Weiblichkeit*) is (Freud, 1960 [1937], 99).

Ook het gegeven dat Anna last bleef hebben van schaamtegevoel rond dat Iets-Willen-Hebben, vooral tegenover haar vader-analyticus, suggereert dat ze eigenlijk niet verder is geraakt dan de neurotische bekentenis van het fantasme. Die bekentenis kan een eerste stap zijn in de richting van de traversering van het fantasme. Een perverse trek in de neurose kan er echter in bestaan om die eerste stap telkens opnieuw te herhalen. En maar bekennen, en maar rood worden.

Een laatste ongunstig teken is ten slotte dat Anna zich vanaf een bepaald moment vrij querulant begon op te stellen tegenover haar perfecte oom én passeur Eitingon. Tegen 1930 was de wederzijdse liefde dan ook al sterk bekoeld. Ook deze evolutie kan geïnterpreteerd worden als een klinisch effect van haar slaagfantasme, meer bepaald een *acting out*. Freud merkte immers op dat dit fantasme leidt tot "een bijzondere gevoeligheid jegens personen die zich in de vaderreeks kunnen invoegen; mensen met dit fantasme laten zich makkelijk krenken door hen en brengen zodoende tot eigen scha en schande de verwerkelijking tot stand van de gefantaseerde situatie dat ze door de vader geslagen worden." Anna's querulante *acting out* van haar slaagfantasme toont dat ze daarin nog te sterk gegrepen zat om van traversering te kunnen gewagen.

2. Het klinische geval Kleine Hans: de verhouding tussen fantasme en fobie

Tien jaar voordat zijn dochter hem frontaal confronteerde met het fantasme "Een kind wordt geslagen", was Freud daar ook al even rakelings langs gescheerd bij Kleine Hans (1909).

Het geval van Anna werd historisch ingeleid, vanuit de merkwaardige omstandigheden van haar dubbele analyse bij haar vader. Dat van Hans zal ik theoretisch inleiden. De gevalsstudie van Hans is om verschillende redenen interessant. Daar ontdekt Freud bijvoorbeeld de castratie. Wat nu meer specifiek het fantasme betreft, maakt Hans het mogelijk om een genuanceerd beeld te schetsen van de dialectiek tussen de fobie (die bij Hans centraal staat) en het fantasme (waarop slechts even wordt gealludeerd).

Klinisch aanknopingspunt is een der vele paradoxen die eigen zijn aan de fobie – het feit namelijk dat een fobie vaak de indruk wekt snel te kunnen overwaaien. Als men echter aandachtiger kijkt, of gewoon maar lang genoeg wacht, blijkt die fobie nog altijd te liggen sluimeren in een of ander hoekje – van waaruit ze dan telkens opnieuw op verrassende wijze kan tevoorschijn springen, bijvoorbeeld in tijden van stress. Het is dus nog maar de vraag of een fobie echt kan genezen. Ze lijkt dan ook het struikelblok *par excellence* voor elke psychotherapie die zich beperkt tot het symptoom.

Hoe valt dit punctuele karakter of de scansie van de fobie te verklaren? Mijns inziens kan dit enkel vanuit haar verhouding tot het fantasme.

2.1. **Wel of geen fantasme in de fobie?**

Freud: geen fantasme in de fobie?

Het zou natuurlijk bijzonder geruststellend zijn mochten we voor deze vraag kunnen terugvallen op Freud. Dat is echter niet het geval. Over de verhouding tussen fobie en fantasme deed hij slechts één keer een uitspraak die enigszins in de buurt komt, en dat was dan nog niet in een officiële publicatie én voor de eigenlijke uitvinding van de psychoanalyse.

In een brief aan Fliess onderscheidt Freud voor het eerst twee types van angst: de *aktualneurotische* angstneurose en de psychoneurotische angst van de fobie. De eerste angst zou louter somatisch bepaald zijn. Om een of andere reden ontbreekt een psychische voorstelling voor het seksuele, de somatische libido wordt dus niet psychisch gebonden door een voorstelling. En bijgevolg transformeert die somatische libido zich automatisch tot angst. Dit is de kern van Freuds eerste angsttheorie: niet psychisch bevredig(en)de libido wordt angst. Of in Lacaniaanse termen: angst is het reële van het seksuele genot dat aan het symbolische ontsnapt. (Freud, 1985 [1887-1904], 226-228). Daarop ga ik niet verder in; hier interesseert is enkel de fobische angst. Tegengesteld aan de angstneurose zou deze psychisch bepaald zijn, in die zin dat ze juist wordt opgewekt door 'psychische voorstellingen'. En nu komt het: volgens Freud beantwoorden de psychische voorstellingen van de fobie aan verdrongen seksuele voorstellingen die terugkeren in allerlei fantasieën. Een voorbeeld is de prostitutiefantasie die kan leiden tot diverse fobieën, zoals een raamfobie of een straatfobie. Een vrouw verlangt ernaar om 'het raam of het trottoir te doen' – de lezer kent deze seksueel geladen uitdrukkingen – en krijgt juist daarom schrik om nog door een raam te kijken of zich op straat te begeven. Scherper geformuleerd: wie verlangt om een 'gevallen vrouw' te zijn, wordt bevangen door de vrees om uit het raam of op straat te vallen. Bij dieper gaande ondervraging blijken dergelijke fobieën inderdaad vaak te berusten op de vrees om te vallen, en daarbij een en ander bloot te geven, of daar weerloos te liggen...

Belangrijk om noteren is dat Freuds ontdekking van dergelijke seksuele fantasieën in de fobie dateert van voor zijn confrontatie met het verleidingsfantasme in de hysterie, met de epochale uitroep "Ich glaube an meine Neurotica nicht mehr!" (Ik geloof niet meer in mijn neurotica's) (Freud, 1985 [1887-1904], 283). Men zou dus kunnen denken dat Freud het fantasme eerst ontdekte in de fobie en pas later in de hysterie. Dat is echter niet zo. Alleen in de hysterie gaat het om een fantasme (*Phantasie*), in de fobie gaat het slechts om fantasieën (*Phantasieren*). Met dit onderscheid tussen fantasme en fantasieën is de lezer al vertrouwd vanuit de gevalsstudie van Anna Freud. In de fantasieën eist het volwassen Ik op de meest actieve wijze de hoofdrol op. Bijvoorbeeld het prostitutiefantasme kan vertaald worden als "Ik ben De Vrouw die alle mannen verleidt".[28] Deze narcistische of imaginaire fantasieën noemt Freud ook dagdromen. Het fantasme is van een totaal andere orde; het is infantiel, passief en vooral 'Ik-loos'. Wel is waar dat

28. Voor de psychotische verwerking van deze imaginaire fantasie verwijs ik naar de gevalsstudie van Schreber (Freud, 1960 [1911]). Zie ook hoofdstuk drie.

de hysterie Freud eerst confronteerde met een imaginaire travestie van het fantasme, onder de vorm van het verleidingsfantasme, met als typische zin "Ik ben Het Kind dat verleid wordt door de vader". In de loop van Freuds ontwikkeling van de psychoanalyse zou dit fantasme echter geleidelijk ontdaan worden van deze imaginaire wikkels: het Ik en de verleidende vader verdwenen, en de verleiding metamorfoseerde zich tot castratie – met als finaal resultaat het fantasme van castratie van alle jongetjes gelijk door een vader zonder naam etc.

Deze uitzuivering van het imaginaire verleidingsfantasme ("Ik ben Het Kind dat verleid wordt door de vader") tot het basisfantasme ("Een kind wordt geslagen") grijpt niet alleen plaats in de loop van de geschiedenis van de psychoanalyse, maar herhaalt zich in principe ook in de loop van elke individuele psychoanalyse. Het resultaat is op beide niveaus hetzelfde, namelijk de ontbloting van de verhouding van het subject tot het reële: daardoor wordt het subject verplicht om de infantiele zelfbevrediging onder ogen te zien. Het imaginaire verleidingsfantasme tracht die nog krampachtig te verbergen, door de schuld voor de traumatische inbreuk van het reële van het seksuele genot af te wentelen op de vader. Van het basisfantasme daarentegen moet het subject bekennen dat het al sinds onheuglijke tijden fungeert als de verborgen motor achter die zelfbevrediging.

Voor alle duidelijkheid zij dit uitgangspunt nog even samengevat: Freud onderscheidt het fantasme van allerlei fantasieën. In de fobie heeft hij het enkel over fantasieën, zonder deze ooit te structureren rond het oedipale verleidingsfantasme of een uitgezuiverd basisfantasme – die in de hysterie wél centraal staan. Rijst dan ook de vraag of het fantasme misschien geen rol speelt in de fobie. Het antwoord vinden we niet bij Freud. Met deze Freudiaanse vraag wend ik mij dan ook tot Lacan.

Lacan: fobie en fantasme als antwoorden op het verlangen van de Ander

Ongelukkig genoeg blijkt ook Lacan niet bijzonder mededeelzaam te zijn geweest over de verhouding fobie-fantasme. Net als Freud had hij het er slechts één keer over.[29] Het loont echter de moeite om even dieper in te gaan op deze passage. Centrale gedachte daarin is dat fobie en fantasme verschillende antwoorden vormen op het eerste, reële

29. Deze passage bestaat in twee varianten. De eerste is een gesproken versie (Lacan, onuitgegeven [1958-1959], 10-06-59): "L'objet du fantasme, pour autant qu'il débouche sur le désir de l'Autre, il s'agit de ne pas l'approcher. Et pour cela évidemment il y a plusieures solutions. Nous avons vu celle qui est liée à la promotion de l'objet phobique, à l'objet d'interdiction. Interdiction de quoi? En fin de compte d'une jouissance qui est dangereuse parce qu'elle ouvre devant le sujet l'abîme du désir comme tel. Il y a d'autres solutions". Volgt dan de verwijzing naar de hysterie met haar onbevredigd verlangen (*désir insatisfait*) en de dwangneurose met haar onmogelijk verlangen (*désir impossible*). Van deze passage bestaat ook een uitgeschreven variant (Lacan, 1966 [1960], 823-824): "(...) cette prévalence donnée par le névrosé à la demande (...) cache son angoisse du désir de l'Autre, impossible à méconnaître quand elle n'est couverte que de l'objet phobique, plus difficile à comprendre pour les deux autres névroses, quand on n'a pas le fil qui permet de poser le fantasme comme désir de l'Autre. On en trouve alors les deux termes comme éclatés: l'un chez l'obsessionel pour autant qu'il nie le désir de l'Autre en formant son fantasme à accentuer l'impossible de l'évanouissement du sujet, l'autre chez l'hystérique pour autant que le désir ne s'y maintient que de l'insatisfaction qu'on y apporte en s'y dérobant comme objet." Een laatste referentie is minder duidelijk (Lacan, onuitgegeven [1966-1967], 21-06-67).

probleem waarmee het subject wordt geconfronteerd, en dat is het verlangen van de Ander (*désir de l'Autre*). Als we iets van de verhouding tussen fobie en fantasme willen begrijpen, moeten we dus eerst enig idee hebben van wat Lacan juist bedoelt met het verlangen van de Ander.

Dat verlangen van de Ander is een complex concept dat doorheen Lacans onderwijs in verschillende richtingen groeit en ingevuld wordt. Het verwijst alleszins naar een probleem met de eerste Ander, die de moeder is. Probleem met de moeder is dat ze op een bepaald punt geen moeder is, soms valt ze uit haar rol en blijkt ze ook nog iets radicaal Anders te kunnen zijn, Een Vrouw dus. Telkens het kind een glimp opvangt van dat Ander verlangen of die Vrouw-in-de-Moeder, raakt het in paniek. Hoe is dat te verklaren. Aan de ene kant is het kind dankzij zijn moeder perfect op het gemak. Het weet immers wat het is voor haar, alles namelijk – hogerop legde ik uit hoe het kind op een bepaald moment overtuigd geraakt dat het alles kan zijn voor de moeder door zich te identificeren met de fallus waarvan het zich inbeeldt dat hij hét object is dat de moeder moet verlangen. Het kind weet dus dat het alles kan zijn voor zijn moeder door haar fallus te zijn. Maar anderzijds weet het hoegenaamd niet wat het is voor die Vrouw-in-de-Moeder. Daarmee geconfronteerd stelt het zich dan ook de panische vraag: "Wat wil die van mij, met mij? Misschien wil ze mij wel helemaal niet!?"

Een klinische illustratie van deze verbijzondering van het verlangen van de Ander als de Vrouw-in-de-Moeder biedt de Keverman, waarnaar ik al even verwees in de inleiding (Freud, 1985[1887-1904], 316). Een van Freuds patiënten herinnerde zich zijn eerste angstaanval als kind gekregen te hebben toen hij er maar niet in slaagde om een zwarte kever te vangen. Uit zijn associaties werd al snel duidelijk dat deze iets te maken had met zijn moeder. Via het Duitse woord voor 'lieveheersbeestje' (*Marienkäfer*) kwam hij immers meteen uit bij haar naam, 'Marie'. De lezer herinnert zich nog het sleutelmoment in de relatie van de Keverman tot zijn moeder, namelijk een toevallig opgevangen gesprek tussen zijn grootmoeder en een zus van de moeder over het grote theater dat 'ons Marie' had opgevoerd toen zijn vader haar ten huwelijk vroeg: op het toppunt van haar hysterische radeloosheid zou ze toen heel theatraal in het Frans beginnen roepen zijn *"Que faire?!"*, "Wat moet ik doen?!". In zijn analyse kwam Freuds patiënt zelf op de proppen met de interpretatie dat de zwarte kever, waarvan hij in zijn kindertijd zo was geschrokken, wel eens het product zou kunnen zijn van een equivoque[30] op dat radeloze *quefaire* van zijn moeder, waarover hij in die periode gehoord moest hebben. Haar Franse woorden *Que faire*? had hij dus in het Duits verstaan als *Käfer* (= kever). Vermits hij tweetalig werd opgevoed, zoals dat in de betere Weense kringen van die dagen de gewoonte was, had het *quefaire* van zijn moeder hem effectief voor de keuze gesteld of ze daarmee Duits of Frans sprak. Als hij haar woorden juist had verstaan, in het Frans, dan zou hij rechtstreeks geconfronteerd zijn geworden met haar verlangen, zoals dat geconcretiseerd werd in de hysterische vraag of ze als vrouw zijn toekomstige vader graag genoeg zag om ermee te trouwen en met hem kinderen te krijgen. Tegenover die twijfel van zijn moeder had de Keverman zich dan ook de zelf-

30. Het Lacaniaans concept *équivoque* komt aan bod in hoofdstuk twee.

vernietigende vraag rond haar verlangen dienen te stellen: "Heeft zij mij eigenlijk wel echt gewild?!". Uiteindelijk koos hij er als kind echter voor om haar woorden verkeerd te verstaan, in het Duits, als *Käfer* – een verkeerde, maar wel een veiliger interpretatie. Zijn moeder kon beter bang zijn van kevers dan van zijn vader. Ik kom nog terug op de Keverman.

Nu we een idee hebben van wat Lacan bedoelt met het verlangen van de Ander, en waarom dat zo angstwekkend is, stelt zich de vraag hoe het subject daarmee kan leren leven? Eigenlijk is er maar één houdbaar antwoord op de existentiële angst tegenover dat verlangen van de Ander – en dat is een levensdrift die wortelt in een eigen verlangen. Het verlangen is de enige remedie tegen de angst, zegt Lacan. Probleem is echter dat dit eigen verlangen niet meteen gegeven is; daartoe komt het subject slechts na een heuse queeste, tijdens dewelke het zich op allerlei min of meer geïmproviseerde en provisorische wijzen moet beschermen tegen het verlangen van de Ander. Lacan lijkt nu inderdaad te suggereren dat niet alleen de fobie maar ook het fantasme, elk op hun wijze, zulke bescherming kunnen bieden.

De meest solide bescherming biedt alleszins het fantasme, en dit op twee wijzen. Daarin kan het subject zich immers terugtrekken op twee 'polen', die van het object en het subject – wat beantwoordt aan respectievelijk een hysterisch en een dwangneurotisch fantasme. In haar fantasme identificeert de hysterie zich met het object; ze speelt het eindeloos soepele en inschikkelijke object dat de Ander de bevrediging van zijn verlangen voorspiegelt: "Ik kan iets voor U zijn. Als gij een potje zijt, dan ben ik het dekseltje dat daarop past". Maar op het beslissende moment verschiet de hysterica telkens opnieuw in het niets en blijft de Ander achter met een nog grotere 'honger' dan voorheen. De dwangneurose van haar kant identificeert zich in het fantasme met het subject, maar dan een subject dat niet kan verdwijnen of sterven, het sterke Ik dat de Ander de bevrediging van zijn verlangen voorspiegelt, "Ik kan iets voor U doen. Als gij een potje hebt, dan produceer ik iets (kaka) die dat volledig vult". Op die manier slaagt de dwangneuroticus erin om het verlangen van de Ander in te perken tot een zich telkens herhalende vraag. Gemeenschappelijk aan hysterie en dwangneurose is dat ze allebei via hun fantasme de confrontatie met het verlangen van de Ander ontlopen. Probleem is echter dat beide op deze wijze slechts tot een schijn van een eigen verlangen komen.[31]

Om dat verlangen van de Ander, en meteen ook het eigen verlangen te vermijden, volgt de fobie een totaal andere logica dan die van het fantasme. De fobicus verschanst zich niet in een fantasme, maar moet zich behelpen met het eerste het beste dat hij daarbuiten vindt – en dat is dan één of ander woord dat dienstig is voor van alles en nog wat (*signifiant à tout faire*) (Lacan, 1966 [1958], 610; Lacan, [1958-1959], 10-06-59). Zijn fobische betekenaar gaat het subject in zijn eerste paniek inderdaad niet ver zoeken. Meestal gaat het om een woord van de moeder. Het kind begrijpt meteen dat

31. Twee meesterbetekenaars van het huidige *Human Resource Management* verwijzen rechtstreeks naar de twee polen van het fantasme: de flexibiliteit is deze van het hysterische fantasme en het potentieel is dat van het dwangneurotisch fantasme.

dit woord voor haar heel veel betekent in relatie tot zijn vader, in de onmogelijke seksuele verhouding tussen de ouders, echter zonder te vatten wat juist. Het gevolg is dan ook dat het kind dat woord fataal verkeerd moet interpreteren.

Ironisch genoeg is een der meest markante verschillen van de fobische betekenaar met het fantasme juist zijn transparantie met betrekking tot het verlangen van de Ander. Op dat punt is het fantasme opaak: van het verlangen van de Ander is niets meer te zien, de hele scène wordt ingenomen door de *belle indifférence* van het hysterische object of de koppigheid van het obsessionele *strong ego*. Zo blijft het subject zo goed als angstvrij. Daarentegen: in de verkeerd geïnterpreteerde betekenaar uit het discours van de moeder blijft haar verlangen of vrouwelijkheid altijd min of meer doorschemeren; de fobische betekenaar versluiert slechts dat verlangen. Bijgevolg blijft ook de angst tegenover dat verlangen van de Ander altijd onder een of andere vage vorm hangen.

Een illustratie van die transparantie van de fobische betekenaar geeft weer Freuds Keverman. In eerste instantie stelde het onbegrijpelijke *quefaire* van zijn moeder het tweetalig opgevoede kind voor de keuze of ze daarmee Duits of Frans sprak – waarbij het uiteindelijk koos voor de verkeerde, maar in eerste instantie veilig lijkende Duitse interpretatie, als *Käfer*. In zijn evolutie tot een keverfobie illustreert dit geval letterlijk dat *quefaire*, als betekenaar van het verlangen van de Moeder of de Vrouw-in-de-Moeder, doorschemert in de fobische betekenaar *Käfer*. Het is dus slechts via een woordbruggetje (*Wortbrücke*) (Freud) of equivoque (Lacan) dat de panische angst tegenover het *quefaire* van de moeder ingedijkt raakt tot een fobische vrees tegenover de *Käfer*. In dit opzicht is de fobische betekenaar vergelijkbaar met een rebus, in dit geval een prentje van een *Käfer* dat moet vertaald worden als *"Que faire?"*. Als een *pop-up* gevaarsteken doemt die rebus telkens op, wanneer het subject al te dicht de rand van het gat nadert dat het verlangen van de Ander, onder de vorm van de twijfels van zijn moeder aan zijn vader, in zijn bestaan slaat.

Die transparantie met betrekking tot het verlangen van de Moeder kenmerkt in principe elke fobische betekenaar. Dat geldt bijvoorbeeld ook voor het paard van Kleine Hans. Ook dit lijkt uit het discours van de moeder te stammen en rechtstreeks te verwijzen naar haar verlangen, of haar twijfels als vrouw over de man die Hans' vader was, twijfels die ook weer het fundament van Hans' bestaan aantasten.

Freud zelf laat alleszins doorschemeren dat het niet zo goed boterde tussen die ouders. En hij kon het weten, vermits de moeder bij hem in analyse was geweest en de vader op dat moment een van zijn trouwste volgelingen was. Terwijl de papa dus aan Freuds lippen hing, zeulde de mama hun spruit mee op haar zwerftochten door Wenen – samen met haar minnaar, zoals Lacan suggereert (Lacan, 1994 [1956-1957], 328)? Het is in elk geval tijdens een van die duistere uitjes dat Hans plotsklaps zijn fobie opdeed. Ze zouden een gevallen paard gezien hebben, waarbij Hans vooral geschrokken zegde te zijn van de onvoorstelbare herrie (*Krawall*) die het maakte door wild om zich heen te schoppen met zijn benen. Vanaf dat moment wou Hans in elk geval het huis niet meer uit, en daaraan hielp geen lievemoederen. De vraag blijft dus wat zijn moeder te maken had met kabaal dat paarden maken.

Dat verlangen van de Moeder schemert echter ook visueel door in het fobische paard. In eerste instantie was Hans geschrokken van de geweldige, luidruchtige bewe-

gingen. In de loop van een serie psychoanalytisch geïnspireerde discussies met zijn vader bleek die angst zich echter te verschuiven, om zich uiteindelijk definitief te verankeren in een ondefinieerbare zwarte vlek voor, op of zelfs in het hoofd van het paard. Voor Lacan vormt die zwarte vlek een soort teer punt in de fobische betekenaar, een punt waarop inderdaad het verlangen van de Ander of het Vrouw-in-de-Moeder letterlijk doorbreekt. Ze zou immers beantwoorden aan een soort 'hallucinatie' van het geslachtsorgaan van de moeder. Ik herinner eraan dat Hans inderdaad op een bepaald moment zijn moeder bespioneerde als ze naar het WC ging. Het beeld of de vaderlijke betekenaar van het paard slaagt er blijkbaar niet in om dat zwarte geslacht of de vrouwelijkheid van de moeder volledig af te dekken

Mijn stelling:
fobie als time-out van het fantasme (puberteit)
fobie als queeste naar het fantasme (kindertijd)

De lezer heeft thans een idee van het verschil tussen fobie en fantasme – als twee mogelijke antwoorden op het angstwekkend verlangen van de Ander. Wat kan nu hun mogelijke verhouding zijn? Om te beginnen lijken noch Freud noch Lacan argumenten te geven voor het bestaan van zoiets als een fantasme in de fobie of een fobisch fantasme. De fobie aan de ene kant en het hysterisch en dwangneurotisch fantasme aan de andere kant lijken twee alternatieve beschermingen tegen het verlangen van de Ander. Ook Miller denkt in die richting, in het trendsettend seminarie dat in Lacans onderwijs het onderscheid en de articulatie tussen symptoom en fantasme introduceert. Het zou te ver gaan om te stellen dat hij de fobie beschouwt als een symptoom, maar hij karakteriseert haar toch als "een rudimentaire afdekking van het verlangen van de Ander, die het fantasme als het ware uitspaart". De fobie komt dus in plaats van een fantasme, als een goedkoper maar ook minder duurzaam alternatief (Miller, [1982-1983], 10-11-1982).

Maar misschien is het niet nodig om dergelijke radicale, statisch te noemen visie van wederzijdse uitsluiting tussen fobie en fantasme te huldigen. Een meer dynamische visie kan er ook vanuit gaan dat een fobie verschijnt tijdens een tijdelijke *time-out* van het fantasme, wanneer dit even niet meer operationeel is, bijvoorbeeld ten gevolge van een soort wilde traversering. 'Structureel' noem ik een traversering van het fantasme onder overdracht, in een tot het einde gevoerde analyse. 'Wild' is elke traversering van het fantasme daarbuiten.[32] Het leven zelve kan dus iemand raken in zijn fantasme, waardoor die zich daarin niet meer thuis voelt. Dergelijke wilde traversering komt er dan meestal op neer dat een of andere positie van het fantasme gerealiseerd wordt in de werkelijkheid. Iemand is er bijvoorbeeld getuige van dat kinderen effectief geslagen worden. Of iemand slaat zelf kinderen, eventueel bij wijze van lapsus. Of iemand krijgt slaag. Of iemand ziet een gevallen paard met de benen slaan... En dan ontstaat paniek.

32. De kwalificatie 'wild' gebruik ik hier op vergelijkbare wijze als Freud in het geval van de 'wilde' interpretatie.

Vaak blijkt iemand op dergelijk moment van paniek een fobie te ontwikkelen. We zullen zien hoe deze dan beantwoordt aan een poging om zo snel mogelijk dat fantasme te recupereren of te herstellen.

Maar eerst probeer ik deze dynamiek tussen fobie en fantasme te verduidelijken via een mythologische riddermetafoor. Daarin is het subject een ridder die zich lange tijd beschermd kan weten tegen de Draak van het reële, of het verlangen van de Ander, door zich te verschansen in één der twee torens van het statische Slot van zijn fantasme: de buigzame hysterische toren van het zwakke, verdwijnende object of de stijve dwangneurotische toren van het sterke, voet bij stek houdende *ego*. Wordt onze zelfgenoegzame ridder echter door een of andere ongelukkige samenloop van omstandigheden uit zijn fantasmatisch Slot buitengesloten, dan moet hij terugvallen op de eerste de beste betekenaar. Dat wordt dan een fobische betekenaar, die kan vergeleken worden met een Schild – een Schild met een embleem waarin het verlangen van de Ander doorschemert, zoals op de Griekse schilden het hoofd van de Medusa afgebeeld was. Met dat Schild moet de ridder dan wel op heel dynamische wijze omspringen, teneinde het hem van alle kanten bedreigende verlangen van de Ander te pareren. Maar anderzijds, en dat wordt vanaf nu cruciaal in mijn redenering, lijkt die fobische betekenaar ook te kunnen fungeren als oriëntatiepunt in de queeste naar het verloren Slot van het fantasme. Dat vaste fobische punt moet echter niet alleen toelaten om de weg naar het fantasme terug te vinden, maar ondertussen laat het ook toe om weer even het eigen verlangen uit te stellen. Daarover gaat het volgende stuk.

Voordien wil ik wel duidelijk maken dat deze dynamische visie op de fobie, als queeste naar het verloren fantasme, niet als dusdanig geëxpliciteerd wordt door Lacan zelf. Wel suggereert hij dat het fantasme in de kindertijd voor het eerst wordt gevonden via een fobie – in wat volgt maak ik daarvan een structureel model, een soort voorgebaand spoor (*Bahnung*), dat het subject in latere tijden van fantasmatische nood quasi automatisch terugvindt. Wat zegt Lacan immers over die verhouding tussen fantasme en fobie? In 1960 onderscheidde hij beide. In 1962 bepaalde hij dan de fobie als "een eerste neurotische stap naar de oplossing van het probleem van het verlangen van de Ander, een stap die echter de angst verre van oplost" (Lacan, [1961-1962], 04-04-62). Het subject probeert dus eerst de angst tegenover het 'niets' van het verlangen van de Ander in te dijken tot een vrees voor 'iets' identificeerbaars, bijvoorbeeld een of ander beest. Op dat fobisch beest krijgt het dan even moeilijk vat als op het verlangen van de Ander, maar nu letterlijk, door zijn heftige bewegingen en geluiden. Dat is weer een uiting van transparantie. Ik verwijs naar de kever van de Keverman en het paard van Kleine Hans. De fobie is echter maar een eerste stap, aldus Lacan. Ikzelf maak daarvan nu een eerste stap die het subject moet toelaten om een meer stabiele bescherming tegen het verlangen van de Ander te ontwikkelen, zijnde het hysterisch of het dwangneurotisch fantasme.

Voor deze stelling kan ik mij beroepen op een derde uitlating van Lacan over de fobie. In 1969 promoveert hij de fobie immers tot de draaischijf (*plaque tournante*) van de *Neurosenwahl* (Lacan, [1968-1969], 07-05-69). De fobie zou het subject dus in de goede uitgangspositie kunnen plaatsen om een of andere neurose te kiezen, alsof ze mogelijk maakt om even te experimenteren met die verschillende uitgangsposities.

Vooraleer hysterisch of dwangneurotisch te kunnen worden, moet men minstens eerst even fobisch zijn geweest. Met deze Lacaniaanse stelling, die zich laat verifiëren in de kliniek, keren we overigens ook weer terug tot Freud. Ik verwijs hiervoor naar het zogenaamde twaalfde metapsychologisch geschrift, dat pas in 1985 werd ontdekt en dat Lacan bijgevolg onmogelijk kon kennen. Daarin wijst Freud inderdaad op het structurele belang van de infantiele fobie als beslissend moment in de keuze van een of andere overdrachtsneurose (Freud, 1985 [1915b]; Jonckheere, 1994b). Dergelijke visie op de fobie impliceert eigenlijk dat ze zelf geen optie is. Noch Freud noch Lacan neigen ertoe om van de fobie een nosologische structuur van het niveau van de dwangneurose en de hysterie maken. Hoogstens vormt ze een soort tijdelijk opduikende vluchtheuvel, waarop het subject zich vanaf een bepaald moment in de kindertijd altijd kan terugtrekken, teneinde een beredeneerde keuze van een fantasme te maken – of om later, vanaf de puberteit, die keuze eventueel te hernieuwen.

2.2. **Verschranking van "Kleine Hans" (1909) met "Een kind wordt geslagen" (1919)**

Een kinderfobie kan dus beschouwd worden als een queeste naar het fantasme. Deze Lacaniaanse stelling kan nu ook nog klinisch onderbouwd worden in een terugkeer tot Freud. Ik zal inderdaad aantonen dat ze beantwoordt aan de verschranking van de metapsychologische reconstructie van de wordingsgeschiedenis van het paradigmatische fantasme "Een kind wordt geslagen" (Freud, 1960 [1919]) met de klinische gevalsstudie van de infantiele fobie van Kleine Hans (Freud, 1960 [1909]). Inzake het fantasme haalt de eerste tekst uiteraard een hoger conceptueel peil. Als ik echter rekening houd met de vijf tijden die Lacan onderscheidt in het geval van Kleine Hans, dan blijkt de wordingsgeschiedenis van het fantasme daarin eigenlijk volledi ger én begrijpelijker uit de doeken te zijn gedaan dan in "Een kind" – en dit precies doordat bij Hans de infantiele fobie centraal staat in haar functie van draaischijf bij de keuze van een neurotisch fantasme.[33]

In dit deel overloop ik Lacans vijf tijden van Kleine Hans en integreer daarin Freuds drie tijden van "Een kind" – samen levert dat zes tijden op. Voor een beter begrip geef ik eerst een overzichtsschema. Een x betekent dat in het betreffende werk van Freud geen spoor na te wijzen valt van de overeenstemmende tijd in het andere werk.

---

33. Typisch voor de gevalsstudie van Kleine Hans is Freuds poging om niet alleen Hans, maar ook diens moeder én vader op de voet te volgen in hun *Auseinandersetzung* met elkaar én met hem; Freud volgt daarin dus alle sporen van de overdracht. Daardoor wordt deze gevalsstudie een onuitputtelijke bron van inspiratie. Maar anderzijds zorgt dat toch ook wel voor flink wat chaos. In een eerste tijd van zijn *retour à Freud* stelde Lacan orde op zaken in alle grote gevalsstudies van Freud, door daarin de structuur bloot te leggen (imaginaire, symbolische, reële). Bij Hans leidde dit onder andere tot een reconstructie van de ontwikkelingsgeschiedenis van zijn fobie, in vijf logische tijden. (Lacan, 1994 [1956-1957], hfst. XII-XXIII; Lacan, 1966 [1957], 519-520).

	Kleine Hans (1909) *vijf tijden van Lacan*	"Een kind" (1919) *drie tijden van Freud*
1.	liefde van de moeder = imaginaire identificatie met de fallische moeder = primaire verdediging tegen het reële van het verlangen van de Ander	x
2.	angst = confrontatie met het reële van het verlangen van de Ander	x
3.	x	*eerste tijd fantasme* *"De (imaginaire) vader slaat het kind dat ik haat"* liefde van de vader = imaginaire objectrelatie met de vader = secundaire verdediging tegen het verlangen van de Ander
4.	fobische vrees voor het paard (*Dummheit*) = symbolische verdediging tegen het reële van het verlangen van de Ander	*tweede tijd fantasme* *"Ik word geslagen door de (symbolische) vader"* = voorloper van de Naam-des-Vaders
5.	mythische transformatie van fantasieën (Lévi-Strauss) = symbolisering van het imaginaire	x
6.	fantasme (loodgieter) & Ik-ideaal (Slaande Meesteres) = realistische of fantasmatische verdediging tegen het reële van het verlangen van de Ander	*derde tijd fantasme* *"Een kind wordt geslagen"* (meisje) *"Ik word geslagen door mijn moeder"* (jongen)

Vooraleer elke tijd in detail te bekijken poot ik nog even het begin- en eindpunt neer waartussen ze gevat zitten. Enerzijds draaien ze allemaal rond de initiële kwestie van het verlangen van de Ander, verbijzonderd als de Vrouw-in-de-Moeder. Anderzijds betreft het slechts geïmproviseerde en provisorische schuilplaatsen en veiligheidsmaatregelen op de lange en gevaarvolle queeste naar een eigen verlangen. De zes tijden scanderen dus de ruimte tussen de mythische oorsprong van het verlangen van de Ander en het ethische eindpunt van het verlangen van het subject. Het verlangen van een mens is inderdaad het verlangen van de Ander (*Le désir de l'homme est le désir de l'Autre*) (Miller, 1966, 900), maar daar komt toch ook wel heel wat tussen kijken, zoals fobieën en fantasmes. Op weg naar dat eigen verlangen garanderen deze het subject een 'schijn' van een eigen verlangen. Tot een echt, eigen verlangen komt het slechts aan gene zijde van het fantasme, dus via zijn traversering.

Tijd 1: liefde van de moeder
imaginaire identificatie met de fallus van de moeder (Hans)
x (Kind)

Van de eerste tijd gaf ik hogerop reeds de belangrijkste articulaties, vanuit het geval van Hans. De lezer herinnert zich dat Hans enige tijd voor het uitbreken van zijn fobie niet meer weg te slaan was van zijn moeder – voor Lacan de uiting van zijn imaginaire identificatie met haar fallus. In zijn reconstructie van de wordingsgeschiedenis van "Een kind wordt geslagen" gaat Freud zelf echter niet zo ver terug. Beginpunt daar is "Vader slaat het kind dat ik haat", zin waarvan ik hogerop heb aangetoond dat ze een eerste, 'intuïtief' antwoord vormt op de onhoudbaarheid van de eerste imaginaire identificatie.

Tijd 2: angst
confrontatie met het (reële) Verlangen-van-de-Moeder (Hans)
x (Kind)

Onhoudbaar werd deze identificatie voor Hans door een ongelukkige samenloop van omstandigheden: de geboorte van zijn zus én zijn eigen penis die rond dezelfde tijd een eigen leven begon te leiden. Doordat beide brokken reële (*bouts de réel*) samen de identificatie met de fallus van de moeder doorbraken, werd Hans onverhoeds weer geconfronteerd met het radicaal Ander reële dat daardoor een tijdlang ingekapseld was geworden: het massief reële van het verlangen van de Moeder of haar vrouwelijkheid. En dat is bij uitstek angstwekkend.

In principe zou dat reële van het verlangen van de Moeder op dat moment gecounterd moeten worden door een derde brok reële langs de kant van de vader. De vader wordt reëel op dezelfde wijze als de moeder, in zijn geval door zich dus te manifesteren als man, als man-met-een-penis die boven elke mogelijke concurrentie met de zoon verheven is. Zodoende werpt hij zich niet alleen op als reëel antwoord op het verlangen van de Moeder, maar in een bepaald opzicht ook als reële oorzaak van dat verlangen. Dit laatste betekent dat hij, en dus niet de moeder, de uiteindelijke verantwoordelijkheid op zich neemt voor de geboorte van de rivale om haar liefde – de geboorte van Hans' zus is uiteindelijk (ook) zijn verlangen geweest en niet (alleen) dat van de moeder. Een reëel antwoord op het verlangen van de Moeder biedt de vader in de mate dat hij haar voor zich alleen opeist, desnoods op een perverse wijze. Zodoende ontheft hij de zoon van de verplichting om tegenover haar telkens opnieuw uit te pakken met zijn eigen, duidelijk tekort schietende piemel.

Jammer genoeg voor Hans schiet zijn vader op beide fronten schromelijk tekort. Hij staat niet zijn mannetje tegenover de moeder, maar valt altijd terug op zijn eigen moeder... of op vadertje Freud. Hans heeft dus pech gehad met zijn vader. Of misschien moet er gewoon vanuit gegaan worden dat elke vader uiteindelijk tekortschiet in het reële, als oorzaak van en antwoord op het verlangen van de vrouw die hij tot moeder maakt. Dat lijkt alleszins het lot van alle vaders van vlees en bloed in de voorgeschiedenis van de neurose. Waar een vader er dan wel in slaagt om tussen te komen in

het reële, blijkt het echter al snel van het goede teveel te zijn. Blijkbaar hebben we slechts de keuze tussen die falende *père... ou pire* – de vader die faalt in het reële of de 'kwader vader' die we vaak terugvinden in de voorgeschiedenis van de psychose.

Daar zijn vader in het reële faalt, moet Hans in elk geval wel een ander soort vader inzetten tegen de hernieuwde dreiging van wat Lacan, in onvervalste stripbeeldspraak, de gapende krokodillenmuil van het verlangen van de Moeder noemt (Lacan, 1991 [1969-1970], 129; Jonckheere, 1992).

Tijd 3: liefde van de vader
x (Hans)
objectrelatie met de (imaginaire) "vader die het kind slaat dat ik haat" (Kind)

Vooraleer de sleutelrol van de fobische betekenaar te bespreken, moeten we een eerste keer terugkeren tot "Een kind wordt geslagen". Zoals gezegd gaat Freud daar niet zo ver terug als bij Hans: we vernemen er niets over de imaginaire identificatie met de fallus van de moeder noch over de intrusie van de brokken reële waardoor die onhoudbaar wordt. Anderzijds reveleert zich daar wél een belangrijk element, dat onopgemerkt bleef bij Hans. Blijkt immers dat het subject, na het falen van de reële vader en in afwachting van de fobische betekenaar (als voorlopige symbolische vader), eerst nog zijn heil kan gaan zoeken bij een imaginaire vader – en dat is "Mijn vader die het kind slaat dat ik haat".

In Freuds ervaring is dit de vader die een analyse in herinnering kan brengen, die dus verschijnt binnen de overdracht. Dat gebeurt op typische wijze als antwoord op de duiding van het verlangen om door de analyticus bevoordeeld te worden ten opzichte van andere analysanten.

Zoals betoogd valt deze vader imaginair te noemen in de mate dat het subject zijn slaan van dat ander, gehate kind op quasi erotomane wijze interpreteert als een éénduidig teken van zijn exclusieve liefde. Zodoende construeert het subject zich een vader die schrik heeft om dubbelzinnig over te komen, en dus een betekenaar te zijn. Deze imaginaire vader wordt niet direct ingezet tegen het reële van het verlangen van de Moeder,[34] maar indirect, tegen de twee brokken reële die het kind daarmee confronteren: en dat is niet alleen het ander kind, maar ook de eigen penis (het oncontroleerbare genot maakt van de penis inderdaad ook een soort indringer). In principe opent die eliminatie van de gehate ander/penis de mogelijkheid om de eerste imaginaire identificatie met de fallus van de moeder te herstellen. Het komt echter niet zover, want het subject nestelt zich in de imaginaire objectrelatie met de vader, die nu op zijn beurt garant moet staan voor het narcisme van het subject. Tot zover een korte herhaling van deze derde tijd, die we al uitgebreid bespraken in het geval van Anna Freud.

34. Dat is wel het geval voor de fobische betekenaar die de imaginaire vader 'opvolgt'.

Tijd 4: fobie
"Ik ben bang dat een paard..." (Hans)
schrik voor de symbolische "vader die mij slaat" (Kind)

De tweede tijd van het fantasme is de zin "Ik word geslagen door mijn vader". De lezer zal zich herinneren dat deze tijd onbewust is en dus onmogelijk herinnerd kan worden, zelfs niet in een analyse, binnen de overdracht. Hij is inderdaad een reconstructie van Freud. Het belangrijkste Lacaniaans accent in deze tijd is de gelijkschakeling van die vader, waardoor het Ik geslagen werd zonder zich dat te kunnen herinneren, met de symbolische vader. Dat slaan blijft immers dubbelzinnig, het betekent terzelfder tijd "Ik zie je graag" en "Ik zie je niet graag".

Hoewel dus niet herinnerbaar blijkt dat verlangen om door de symbolische vader geslagen te worden toch een aantal klinische effecten te hebben die bezwaarlijk over het hoofd kunnen gezien worden. Voor Freud was dat de infantiele masturbatie. Belangrijker in deze context is echter dat, vanuit Lacan, ook de fobie kan beschouwd worden als een geprivilegieerde klinische manifestatie van dat verlangen.

Dit is meteen ook de *point de capiton* of de *linking pin* tussen de wordingsgeschiedenissen van fantasme en fobie. Als het ware onderaan en onzichtbaar reconstrueert Freuds metapsychologie van het fantasme de symbolische vader als een duistere vader die het Ik slaat; in zijn religieus uitgezuiverde versie wordt dat later de Naam-des-Vaders (Lacan, 1966 [1957], 557). Anderzijds, op dezelfde plaats maar nu bovenaan, afficheert de kliniek van Hans de fobische betekenaar. Een van Lacans best bekende ideeën in verband met de fobie maakt van deze fobische betekenaar inderdaad een 'memorabele' klinische wegbereider van de latent blijvende Naam-des-Vaders.[35] Beide betekenaars verhouden zich als het ware tot elkaar zoals Johannes de Doper tot Christus.

De fantasmatische voorstelling "Ik word geslagen door de vader" en de infantiele fobie staan dus op dezelfde plaats in de wordingsgeschiedenis van het subject – die van de symbolische vader. Het is dan ook geen toeval dat in Hans' fobie juist dat slaan centraal staat, in zijn geval slaat de vaderersatz die het paard is. Ik leg dat even uit.

Om te beginnen had Hans een goede objectrelatie met paarden, hij zag ze graag en was er zelfs niet van weg te slaan. Deze tijd beantwoordt aan de eerste imaginaire relatie met de fallische moeder (én de substitutie daarvan door de imaginaire vader). Door een trauma metamorfoseerde dit imaginair geliefd paard zich echter tot een betekenaar – betekenaar waaraan Hans dan zijn angst kon ophangen. Zoals altijd kwam ook hier de traumatische betekenaar in twee tijden tot stand. Vooreerst speelde Hans paardje met een vriendje, dat viel en gekwetst raakte. Vervolgens weet de lezer ook al dat Hans even later, op wandel met zijn moeder, geconfronteerd werd met de val van een echt paard – waarbij hij vooral geschrokken zegde te zijn van het onvoorstelbaar kabaal (*Krawall*).

---

35. In de radicaler, al heel wat minder Freudiaanse termen van Lacans later onderwijs werd de fobische betekenaar slechts één der vele mogelijke plaatsvervangers van de puur symbolische Naam-des-Vaders die hoe dan ook toch niet van deze wereld is. De fobische betekenaar is slechts één van de Namen-des-Vaders. (Lacan, onuitgegeven [1973-1974]).

Die *Krawall* vertaal ik meteen als 'kabaal', of 'herrie'. Hans zelf kon echter moeilijk gezegd krijgen wat hij daarmee juist bedoelde, wat hem juist had doen schrikken bij zijn gevallen imaginaire moeder(-en-vader)substituut (Freud, 1960 [1909], 261, 285-287, 293, 358, 367-368). Vermits zijn Freudiaans geïnspireerde vader echter bleef aandringen, zag Hans zich op een bepaald moment wel genoodzaakt om over te gaan tot een theatrale *acting out*: hij gooide zich op de grond en begon wild in het rond te schoppen en te slaan. De met stomheid geslagen vader legde hij vervolgens uit dat hij zijn stommiteit had gekregen[36] op het moment dat het paard *Krawall* maakte. De moeder kon dit bevestigen, en ook Freud leek dit plausibel vanuit zijn klinische ervaring met de fobie. Desondanks slaagde hij er niet in om de betekenis van die *Krawall* van het fobische paard te interpreteren. Even probeerde hij het met de zindelijkheidstraining, de bevalling van de moeder en zelfs de oerscène van de ouderlijke coïtus, maar dat was telkens een maat voor niets.

Tegenover Freuds impasse ben ik dan ook zo vrij om nogmaals op mijn Lacaniaans *point de capiton* te hameren: "Ik word gestampt door het paard" is Hans' variant van "Ik word geslagen door de symbolische vader", de tweede onbewuste tijd van het fantasme.

Tijd 5: fantasieën
symbolisering van het imaginaire (Hans)
x (Kind)

De overgang van de tweede tijd van het fantasme, met de fobie, tot het eigenlijke fantasme, met de bewuste zin "Een kind wordt geslagen", is ingewikkeld. In de metapsychologie vinden we daarvan geen spoor. Voor aanwijzingen moeten we eens te meer terugvallen op (Lacans *retour* tot) de kliniek van Hans.

Op het toppunt van zijn fobie durft Hans het ouderlijk huis niet meer uit, uit schrik voor paarden – een remming dus, die overigens opvalt bij elke fobie. Maar anderzijds begint hij binnen die vier muren, in een reeks psychoanalytisch geïnspireerde gesprekken die zijn vader hem opdringt, zo onverschrokken erop los te fantaseren dat deze de schrik om het hart slaat: ondanks, of misschien wel juist door deze aanpak, lijkt zich onder zijn ogen een *borderline*-pathologie (inleiding hoofdstuk drie) te ontwikkelen, met waanepisodes.

Lacan stelt echter iedereen gerust. Hans' wilde fantasieën vergelijkt hij immers met het quasi-mathematische proces van mythevorming zoals Lévi-Strauss dat in kaart bracht. Binnen diens antropologisch perspectief komen mythes tot stand in een soort processie of permutatie van alle mogelijke symbolische oplossingen voor de onmogelijke verhouding met een of ander inaugureel reële (Lévi-Strauss, 1958 [1955]). De psychoanalytische kliniek van Hans laat Lacan nu toe om deze dynamische structuur van Lévi-Strauss te vervolledigen en dat skelet van vlees te voorzien. Om te beginnen weet de lezer al dat het inaugureel reële niets anders is dan het verlangen van de Ander,

36. Op aanraden van Freud bestempelde Hans zijn fobie als *Dummheit*; daarover zei hij dan graag dat hij die had *gekriegt* – Hans had zijn stommiteit gekregen, zoals men een kind krijgt, zei Freud.

de Vrouw-in-de-Moeder in het geval van Hans. Vervolgens blijkt die symbolische processie van oplossingen te beantwoorden aan de metonymie of verplaatsing van het verlangen van het subject. Hans toont nu dat die symbolische verschuiving van zijn verlangen in verhouding tot het reële van het verlangen van de Moeder niet alleen gericht maar ook ingeperkt wordt door één geprivilegieerde vaste meesterbetekenaar, zijnde de fobische betekenaar.

Tot slot moet ik, bij wijze van afronding van dit proces, nogmaals mijn stelling te berde brengen: die permutaties van een beperkt aantal betekenaars rond één fobische betekenaar beantwoorden aan een queeste naar de ultieme bescherming tegen het reële van het verlangen van de Ander, die het fantasme biedt.

Tijd 6: basisfantasme en Ik-ideaal
loodgieterfantasme en Slaande Meesteres (Hans)
"Een kind wordt geslagen... meer weet ik niet" (Kind)

Op een bepaald moment is het dan inderdaad ook zover, voor Kleine Hans is de grote dag aangebroken: het reële moet hij niet langer meer langs alle kanten afweren middels de eenzame fobische betekenaar 'paard', maar het is ingekapseld geworden door het symbolisch georganiseerde imaginaire van één welbepaalde fantasie, die dan ook aanspraak mag maken op het statuut van fantasme. Eenmaal dit fantasme geïnstalleerd, deemstert de fobie vrij snel weg.

Vooraleer Hans' finale basisfantasme te concretiseren herinner ik eerst aan een aantal structurele articulaties van het paradigmatische "Een kind wordt geslagen", die we ook bij Hans mogen verwachten. In het scenario "Een kind wordt geslagen" onderscheidden we drie plaatsen: subject, object en vader. Het subject zelf leek eerst afwezig: "Een kind wordt geslagen, ik weet niets meer!". Uiteindelijk kwam het echter tevoorschijn als een blik: "Ik kijk waarschijnlijk toe!". Het subject verdwijnt dus als weten om terug te keren als blik. Voor het object gold een omgekeerde beweging. Eerst domineerde het geslagen kind de scène. Bij nader toezien viel het echter uiteen in massa's jongetjes – die samengehouden werden door één gemene trek: ze werden allemaal op hun poep geslagen. Door wie was niet duidelijk. Waarschijnlijk door de vader, maar die verscheen nooit in hoogsteigen persoon; die afwezigheid maakte hem tot een symbolische vader. Ten slotte dwong deze fantasmatische driehoeksverhouding tussen subject, object en vader het genot in bepaalde sluipwegen – onder de vorm van een masturbatiedwang.

Vraag is nu inderdaad of ook Hans' fobie afgesloten wordt met dergelijk basisfantasme, waarin de verhouding tussen subject, object en vader het genot bepaalt. Zijn basisfantasme hoeft overigens geen exacte kopie te zijn van "Een kind wordt geslagen", Freud beschouwt deze formulering immers enkel als typisch bij het meisje. Bij het jongetje is deze formulering meestal heel wat minder typische: "Ik word geslagen door mijn moeder".

Kandidaat voor de rol van fantasme is volgens Lacan alleszins een der laatste fantasieën van Hans, de zogenaamde loodgieterfantasie: "De loodgieter vraagt mij om penis

en achterwerk te tonen, neemt beide weg met een tang, en geeft daarvoor enkel een groter achterwerk in ruil". Merkwaardig genoeg gevoelt Hans zich daarna, zonder penis maar met groter achterwerk, een stuk meer op zijn gemak, bijvoorbeeld als zijn moeder hem in bad doet of op de WC zet. De loodgieterfantasie wapent hem blijkbaar voldoende tegen haar verlangen ("Wil ze mij niet? Wil ze mij laten vallen?"). Probleem met dat loodgieterfantasme is echter wel dat het niet expliciet refereert naar enige vorm van slaan. Er kan hoogstens verondersteld worden dat het beschermt tegen het geslagen worden op het achterwerk en/of de penis door de moeder.

Desalniettemin blijkt dat slaan bij Hans een functie behouden te hebben, maar dan wel overgedragen van de moeder op Hanna. Ook weer volgens Lacan heeft zijn zus een belangrijk aandeel in de oplossing van Hans' fobie: ze is namelijk zijn grote voorbeeld geworden, hij heeft haar verheven tot Ik-ideaal... omdat zij paarden durft te slaan! Die idealisering van de zus-die-paarden-slaat schept vooral interessante perspectieven in combinatie met Hans zijn identificatie met het paard. Aan het einde van zijn fobie is hij inderdaad zelf dat paard geworden, waarvoor hij voorheen zo bang was. Hij is meer bepaald een paard dat net als alle paarden geslagen wordt door zijn zus. Dankzij haar maakt hij deel uit van een kudde geslagen paarden.

Besluit: in combinatie met dit Ik-ideaal van de zus-die-paarden-slaat dicht het loodgieterfantasme de angstwekkende kloof die het verlangen van de Ander opent.

2.3. **Wederwaardigheden van het fantasme na de puberteit**

Deze uiteenzetting over fobie en fantasme rond ik af met enkele aanduidingen over hun verhouding vanaf de puberteit, dus in de volwassenheid. Totnogtoe had ik het immers over infantiele verhoudingen. Wat is echter de verhouding van het fantasme tot volwassen fobieën en volwassen fantasieën?

Fantasme en volwassen fantasie

Over de verhouding van volwassen fantasieën tot het fantasme kan ik kort zijn. Ik toonde hoe het fantasme voor het eerst gevonden wordt in een exploratie van een reeks fantasieën, met als baken een fobische betekenaar. Eenmaal dit fantasme geïnstalleerd, lijkt de rol van die fantasieën om te keren: vanaf dat moment moeten ze het fantasme verbergen. Dit komt vooral tot uiting in de puberteit. De lezer herinnert zich het geval van Anna Freud. Daar bleek hoe haar strijd tegen het lelijke fantasme "Een kind wordt geslagen" en de daaraan inherente masturbatiedwang, er haar toe bracht om zich te verliezen in een eindeloze reeks mooie verhaaltjes, dagdromen of fantasieën. In de kindertijd zoekt het subject zijn fantasme via fantasieën (Hans), vanaf de puberteit tracht het juist daarmee zijn fantasme te verbergen (Anna).

Fantasme en volwassen fobie

Wat de verhouding van volwassen fobieën tot het fantasme betreft, ga ik er van uit dat deze volledig bepaald is door de verhouding van de kinderfobie tot het fantasme. In de

kindertijd komt het subject via een fobie tot een fantasme. In het spoor van dezelfde logica moet een fobie later, vanaf de puberteit, weer de kop opsteken wanneer het fantasme even zoek is, tijdens een tijdelijke *time-out* van het fantasme, wanneer dat even niet meer operationeel is. Dat kan bijvoorbeeld het gevolg zijn van een wilde traversering. Op dat moment blijkt het subject inderdaad een fobie te kunnen ontwikkelen – een fobie die bij nadere beschouwing telkens blijkt te beantwoorden aan een opflakkering van een infantiele fobie. Ook deze volwassen fobie staat het subject weer toe om op zijn gemak thuis een reeks fantasieën te doorlopen, als gold het een verkoopscatalogus, teneinde het getraverseerde fantasme te herstellen en zich daarin weer behaaglijk te nestelen.

In principe steekt een fobie dus slechts de kop in de gaten van het fantasme, telkens dit faalt. Anderzijds kan geen enkele gezonde neuroticus omheen de intieme vaststelling dat hij/zij altijd wel ergens in een duister hoekje een kinderlijke en onrealistische vrees is blijven koesteren, een fobietje dus. De fobie waarmee het subject zijn fantasme probeert te recupereren, is dus geen *creatio ex nihilo*, ze springt niet uit het niets tevoorschijn. We moeten dan ook wel besluiten dat fobie en fantasme op een of andere wijze ook altijd naast elkaar blijven bestaan. Terwijl het fantasme het voorplan van de realiteit beheerst, blijft op de achtergrond altijd ergens een fobietje op waakvlam staan.

Dit kan slechts betekenen dat het fantasme er blijkbaar niet in slaagt om het subject volledig te beveiligen tegen het angstwekkend reële van het verlangen van de Ander. Het verschaft wel een soort bewegingsvrijheid, dankzij het fantasme voelt een mens zich thuis in de realiteit – maar uiteindelijk blijken die bewegingsvrijheid en die realiteit een grens te kennen: als puntje bij paaltje komt, houdt een of ander fobietje toch altijd weg van één welbepaald punt. In dit opzicht stel ik dan ook, een beetje provocatief, dat het fantasme dynamisch is en de fobie statisch. Als echter het fantasme getraverseerd is en ineenkrimpt, als een accordeon, en dus minder van het reële dekt, dan moet de fobie zich weer uitbreiden om dat niet meer fantasmatisch gedekte stuk reële ontoegankelijk te houden.

2.

"De Bruid wordt ontbloot..."[37]

1. Het artistieke geval Marcel Duchamp: traversering van het fantasme leidt tot een ready-made... interpretatie

Zoals elke Freudiaanse droomduiding (Traumdeutung) vertrekt vanuit het of het droomparadigma (*Traummuster*) dat de Irmadroom is, zo vertrekt elke Freudiaanse constructie van het fantasme vanuit het paradigmatische fantasme "Een kind wordt geslagen". Freud legde dit vooral bloot in de kliniek van de vrouwelijke dwangneurose, onder andere bij zijn eigen dochter Anna. Tussen de lijnen valt het echter ook na te wijzen in de wordingsgeschiedenis van de fobie van Kleine Hans. Al die pathologie neemt niet weg dat Freud toch ook stelt dat ditzelfde fantasme ook frequent zou voorkomen bij 'psychisch normale mensen'. "Een kind wordt geslagen" is dus niet typerend voor een of andere vorm van neurose – aldus Freud.

Van een ander fantasme ben ikzelf nu overtuigd geraakt dat ook dat 'normaler' is dan men doorgaans aanneemt. Naar analogie met "Een kind wordt geslagen" vereenvoudig ik de formulering daarvan meteen tot "De bruid wordt ontbloot".

Dergelijk fantasme zal men tevergeefs zoeken bij Freud zelf.[38] En voor zover mij bekend is het ook na hem nog nooit als dusdanig geëxpliciteerd geworden. Ik ben echter ook niet zelf de ontdekker van dit 'nieuwe' fantasme. Die eer gaat naar A. A is de man die mij vele jaren terug in paniek kwam consulteren, nadat hij op vijfendertigjarige leeftijd dupe was geworden van een gelukte poging om juist dit tot dan toe voor hem onbewust gebleven fantasme te realiseren – een vorm van ironie van het lot die ik hogerop bestempeld heb als een wilde traversering van het fantasme. Het geval A is op zich bijzonder instructief; op het einde van dit hoofdstuk kom ik daar uitgebreid op terug.

---

37. De kiem van dit hoofdstuk kwam tot stand in 1993, op uitnodiging van Piet Vanrobaeys (Opus Operandi). Ondertussen wijdde ik ook al een publicatie aan Duchamp, waarin een aantal van de hier ontwikkelde inzichten werden geanticipeerd (Jonckheere, 1999c).

38. Sophie Deconinck wees erop dat dit fantasme wel even de kop lijkt op te steken wanneer Freud het heeft over het maagdelijkheidstaboe en het daaruit voortvloeiend 'primitief' gebruik om de bruid te laten ontmaagden door een speciaal daartoe aangesteld personage. De bruidsjonkers (*Kranzelherren*) zouden daarvan de afstammelingen zijn. (Freud, 1960 [1917], 166).

Toch blijft A's grootste verdienste dat hij mij op een memorabel moment in mijn loopbaan als psychoanalyticus letterlijk heeft doorverwezen naar een artistiek uitgezuiverde versie van zijn ontblotingsfantasme. Tijdens zijn analyse herinnerde A zich plots dat hij in zijn adolescentie danig geïntrigeerd was geraakt door "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" ("De bruid ontbloot door haar vrijgezellen, zelfs"). Uiteraard was dit schilderij van Marcel Duchamp mij ook toen niet onbekend. Het is echter pas in het kader van A's analyse – vanuit mijn 'tegenoverdracht', zou een postfreudianen zeggen – dat ook ik bijzonder geïntrigeerd ben geraakt niet alleen door dit ene schilderij maar ook door de dynamische structuur of de ontwikkelingsgeschiedenis (*Entwicklungsgeschichte*) van de totaliteit van Duchamps oeuvre. Uiteindelijk ben ik ertoe gekomen om "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" te beschouwen als een artistieke *supersub* voor een neurotisch fantasme. We zullen moeten vaststellen dat A niet kwam tot een traversering van zijn ontblotingsfantasme. Hij bleef daarvan liever de neurotische dupe, net zoals Anna Freud liever dupe bleef van haar slaagfantasme. Van Duchamp daarentegen zullen we stap voor stap volgen hoe hij erin slaagde om het ontblotingsfantasme te traverseren... via het jarenlange werk aan één schilderij. Dat is de voornaamste stelling van dit hoofdstuk.

Op zich is het natuurlijk bijzonder boeiend om eens een voorbeeld van traversering van het fantasme onder de loep te kunnen nemen. Anderzijds is dat ook weer niet zo uitzonderlijk. Daarvan vinden we bijvoorbeeld heel wat concrete voorbeelden, in de context van de erkenningsprocedure voor analytici, of de passe, zoals die georganiseerd wordt in de Lacaniaanse scholen rond Miller.[39] Probleem met die getuigenissen van analytici over hun eigen analyse is echter dat daarin niet altijd even duidelijk wordt hoe die traversering iemand nu kan toelaten om aan gene zijde van dat fantasme aan het werk te gaan als analyticus. De vraag is misschien niet zozeer "Hoe traverseer ik mijn fantasme?", maar veeleer "Wat valt er nog te zeggen, te doen en te zijn aan gene zijde van mijn fantasme?". Hoe beïnvloedt die traversering de techniek, de act en de présence van de psychoanalyticus? Op dat punt is het voor een analyticus inderdaad bijzonder instructief om te zien op welke merkwaardige wijze Duchamp aan gene zijde van zijn fantasme als kunstenaar 'actief' is gebleven.

Dit hoofdstuk vertrekt dus vanuit twee gevallen van het fantasme "De bruid wordt ontbloot": de neurotische A en de artistieke Duchamp. Wat daarbij echter geviseerd wordt is een derde geval, dat van de psychoanalyticus – dat dan wel los van dit specifieke fantasme zal beschouwd worden.

39. Voorbeelden van Lacaniaanse Scholen zijn École de la Cause freudienne (Frankrijk), École Européenne de Psychanalyse, en New Lacanian School.

1.1. **Duchamp als voorbeeld voor een psychoanalyticus?**

Beginnen doen we met Duchamp. Eerst geef ik een korte en abstracte schets van zijn fantasmatisch parcours, met de nadruk op datgene waartoe de traversering bij hem leidde. Ondertussen trek ik meteen al een aantal klinische parallellen met A. Duchamps parcours wordt daarna uitvoerig beargumenteerd én geïllustreerd met verwijzing naar zijn concrete Levens & Werken.

Ook bij Duchamp lijkt alles in gang gezet te zijn door een accidentele, wilde traversering van het ontblotingsfantasme. We zullen nog zien hoe A deze zelf op hysterische wijze ensceneerde. Bij Duchamp daarentegen was ze domweg het gevolg van een belangrijke gebeurtenis – ik veronderstel inderdaad dat het huwelijk van zijn jongere zus Suzanne zijn incestueus fantasme van "De Bruid ontbloot door haar Vrijgezellen" overhoop moet hebben gehaald. Gevolg daarvan was dan ook, net als bij A, een crisis in zijn psychische economie of controleverlies over de berekening van zijn incestueus genot. Paniek dus.

Die paniek deed hem in geen tijd de grenzen van het kubisme verleggen en uiteindelijk zelfs doorbreken – een traversering van het kubisme die culmineerde in "Jeune Homme triste dans un train" (de eeuwige vrijgezel Marcel Duchamp *himself*, als verdeeld subject) en "Nu descendant un escalier" (de zusterlijke Bruid Suzanne, als object (a)). Die twee doeken doe ik dus beantwoorden aan de twee polen van een fantasme dat letterlijk is uiteengevallen.

Eenmaal hij die in handen had, stelde Duchamp alles in het werk om ze te lijmen, om zijn fantasme dus te reconstrueren en het genot van de incestueuze verhouding tussen de zusterlijke Bruid en haar broederlijke Vrijgezellen te herstellen. Tegengesteld aan A ging Duchamp daarvoor niet in analyse, maar hij begon in het grootste geheim aan een compleet nieuwe artistieke onderneming, aan gene zijde van elk -isme (zoals het kubisme). Dat werd dan een monumentaal schilderij op glas. Op het eerste gezicht is dat Glas een ingewikkelde machinerie. Toch schemeren de "Jeune Homme" (onderaan) en het "Nu" (bovenaan) daarin voldoende duidelijk door, en wordt ook duidelijk dat het beiden probeert te koppelen of in een bepaalde seksuele verhouding te brengen. De hoogst merkwaardige titel van dit schilderij, "La mariée mise à nu par ses célibataires, même", beantwoordt achteraf bekeken inderdaad ook aan een eerste bekentenis van de formule van een incestueus ontblotingsfantasme.

Via zijn Glas probeerde Duchamp dus zijn fantasme te herstellen. Alsof kunst een soort therapeutische functie zou hebben. De lezer zal zich herinneren dat dit ook het geval leek bij Anna Freud, op het einde van haar eerste analyse. Desalniettemin gaat het in beide gevallen om een ander soort "kunst als therapie". Om te beginnen was Anna's uitgangspositie al totaal anders. Zij ging in analyse in het kader van haar strijd tegen het fantasme, omdat ze er maar niet in slaagde om dat lam te leggen via een van langsom ingewikkelder (*künstliche*) wordende bovenbouw aan imaginaire fantasieën. "Kunst" werden haar schone verhaaltjes echter pas toen ze die begon op te schrijven, wanneer haar analyse haar er dus toe bracht om dat imaginaire te sublimeren. Anna's kunst was dus eigenlijk een therapie voor haar narcisme. We zagen dat dit uiteindelijk mislukte. Van Duchamps kunst daarentegen zal ik proberen te tonen dat ze een tijd-

lang heeft gefungeerd als therapie voor zijn fantasme... maar dat ook dat uiteindelijk mislukte.

Het is echter niet omdat het Glas uiteindelijk is mislukt is te noemen als therapie voor het fantasme, dat het ondertussen geen therapeutische effecten zou hebben gehad. Één van die effecten hangt samen met de verandering van positie binnen het fantasme die door dat Glas mogelijk werd. Analoog aan "Een kind wordt geslagen" bestaat immers ook "De bruid wordt ontbloot" uit drie mogelijke posities om te genieten: de Bruid, haar Vrijgezellen, en een toevallige Toeschouwer. Zoals we nog zullen zien arrangeerde A zijn wilde traversering van dit fantasme duidelijk vanuit de genotspositie van toevallige Toeschouwer, en maakte zijn analyse van hem een echte Vrijgezel. Dat had zulke bevredigende therapeutische effecten, dat hij zijn analyse stopte. Ook Duchamp stond in die genotspositie van toevallige Toeschouwer, toen hij zo door het huwelijk van zijn zus werd gegrepen. Zoals A's analyse van hem een Vrijgezel maakte, zo maakte ook het werk aan zijn Glas van Duchamp een echte Vrijgezel. Op dit punt ging Duchamp echter nog een beslissende stap verder dan A: in de marge van zijn Glas exploreerde hij ook nog het genot van de Bruid. Daaraan beantwoordt inderdaad *Rrose Sélavy*, zijn vrouwelijk *alter ego*. En dit volledig parcours van alle genotsposities in het fantasme liet hem ten slotte toe om buiten elk fantasmatisch genot aan het werk te gaan.

Na verloop van tijd begon het *work in progress* aan zijn Glas immers te slabakken. En na tien jaar daaraan werken moest hij uiteindelijk vaststellen dat dit hem al een hele tijd onverschillig liet. Hij genoot er niet meer van. Uiteindelijk bleek de reconstructie van het fantasme mislukt te zijn. Uitzonderlijk is nu dat Duchamp daarbij niet meteen weer in paniek is geslagen. Hij heeft bijvoorbeeld niet gereageerd met een *borderline* persoonlijkheidsstoornis (inleiding hoofdstuk drie) – die inderdaad wel eens verschijnt, wanneer het subject buiten zijn fantasme valt. Vanaf dat keerpunt lijkt Duchamp zich integendeel verzoend te hebben met de onmogelijkheid om zijn fantasme te herstellen. Voor mij is dit inderdaad één mogelijke invulling van de structurele traversering van het fantasme.

Ironisch genoeg heeft juist deze definitieve traversering van het fantasme, via de mislukking van het Glas, Duchamp verplicht om een esthetische revolutie te ontketenen, via de uitvinding van de *ready-made*. De eerste ready-mades maakte hij nog vanuit een vrouwelijke positie, als Bruid, in de naam van Rrose Sélavy. Maar uiteindelijk zou hij ook die laatste fantasmatische genotpositie verlaten en ready-mades maken vanuit een compleet onverschillige positie buiten het fantasme. Op die wijze wordt de anesthetisch te noemen ready-made het revolutionaire product in het esthetische veld van Duchamps traversering van zijn fantasme via het jarenlange werk aan zijn Glas.

Het parcours van een Lacaniaans analyticus met betrekking tot het fantasme lijkt daarmee nu vergelijkbaar. In het beste geval is immers ook een analyticus het product van de traversering van zijn fantasme via het jarenlange werk in zijn Analyse – een product dat, ook weer in het beste geval, een revolutie kan ontketenen in het socio-culturele veld, bijvoorbeeld op het vlak van de psychotherapie. Ik ga er dan ook vanuit dat Duchamp een analyticus aanwijzingen kan geven hoe deze nog iets kan zeggen, doen en zijn buiten het genot van zijn fantasme. Duchamps ready-made is dus een

paradigma voor de analytische interpretatie, act en présence. Daarvoor kan een analyticus zich immers nooit beroepen op een of andere theorie, ook niet op die van Lacan. In de praktijk of in het reële is een analyticus familie van de ready-made; hij werkt volgens een vergelijkbare logica en ethiek.

1.2. **Duchamps traversering van de moderne 'ismen' blokkeert op het kubisme**

Een eerste tijd van Duchamps kunstenaarschap heeft niet bestaan in een traversering van zijn eigen fantasme maar van diverse stromingen in de beeldende kunsten, zoals die begin vorige eeuw nog in hun kinderschoenen stonden. Deze traversering van de collectieve fantasmes van de moderne kunst bestempelt Robert Lebel als zijn *tour de la peinture en huit mois* (Lebel, 1985, 39). Duchamp heeft de moderne kunst inderdaad op even snelle als systematische wijze doorkruist. In 1912, nauwelijks 25 jaar oud, staat hij dan ook reeds aan het eind van alle toenmalige moderne 'ismen'. Ik geef een klein overzicht, waarin vooral tot uiting moet komen hoe het kubisme toeliet om de traversering van de fantasmes van de moderne kunst naadloos voort te zetten in de traversering van zijn eigen fantasme.

Vijftien jaar jong had Duchamp al het impressionisme *à la* Monet zo goed als onder de blote knie, en dus volgde hij maar zijn oudere broers naar Parijs in hun broodwinning als karikaturisten. Toen ook dit onmiddellijk lukte, schakelde hij over op het konterfeiten van intimistische familiescènes. Maar ook daarbij sprong Marcel al snel uit zijn vel van verveling, en dus liet hij zich maar even meeslepen door het voorbij waaiende fauvisme *à la* Van Dongen. Maar ook dat was maar een bevlieging, want kort daarop bleef hij hangen aan Cézanne (1910). Dat duurde iets langer, "omdat mijn liefde voor Cézanne intiem was verknoopt met die voor mijn vader"; Duchamp vertelde graag dat de financiële steun van zijn bemiddelde vader – hij was notaris – hem in staat stelde om zich in alle vrijheid aan de navolging van Cézanne te wijden. Een vaderportret bestempelt hij dan ook als "een typisch voorbeeld van mijn cultus van Cézanne vermengd met kinderliefde". Maar ook zijn artistieke vader zou hij uiteindelijk vermoorden, om te vluchten in het symbolisme *à la* Redon. En dan kwam de grote finale botsing met het kubisme (1911). Vermits die cruciaal is geweest voor de traversering van zijn eigen fantasme én zijn verdere artistieke ontwikkeling, moet ik daar even bij stilstaan.

Kunsthistorisch beschouwd heeft Duchamps traversering van het kubisme hem in elk geval al toegelaten om zich te metamorfoseren van geniale navolger tot onnavolgbare voorloper. Aan gene zijde van dit laatste moderne 'isme' ontpopte hij zich inderdaad tot peetvader van een hele reeks radicaal nieuwe 'ismen', die men gewoonlijk verzamelt onder de noemer postmodernisme. Ik vermeld dadaïsme, surrealisme popart, body-art, happening, conceptuele kunst, enzovoort. Niemand heeft dit beter geformuleerd dan zijn grote promotor André Breton: "Duchamp blijft maar seponeren wat de artistieke routine ten onrechte probeert te laten doorgaan voor een vooruitgang. Het is wonderlijk van te zien hoe heel zijn vooruitziend vermogen intact blijft. We moeten hem dan ook in stand houden als een lichtend voorbeeld..." Breton verheft Duchamp dus tot een soort differentieel criterium; als iets nieuw lijkt in de kunst, moeten

we altijd eerst even kijken of Duchamp al niet 'zoiets' heeft gedaan... (Breton, 1935, 49)

Onze kunsthistorische interesse beperkt zich hier echter tot Duchamps *Auseinandersetzung* met het kubisme. In het spoor van zijn oudere broers verzeilde Marcel op een gegeven moment in de kringen van het academische kubisme rond Gleizes. Daar verwekte hij alras grote deining, door de introductie van twee vormen van beweging die in het strakke vlakke wereldje kubisme taboe waren.

Dat was vooreerst de objectieve, vormelijke beweging van de machine, zoals het toentertijd opkomend Italiaanse futurisme die verheerlijkte. Duchamp schilderde onder andere kubistische portretten van machines in beweging. Bijvoorbeeld de koffiemolen die hij zijn kubistische broer cadeau deed, als deel van zijn keukenuitzet. Schandaliger nog was de wijze waarop hij ook beweging suggereerde bij een vrouwelijk naakt dat volgens de regels van het academisch kubisme immers voor dood diende te blijven liggen. Hét voorbeeld is natuurlijk "Nu descendant un escalier". Anderzijds, en dat werd ervaren als echt wel al te gortig, begon Duchamp dit kubisme ook te forceren in functie van de allerindividueelste expressie van zijn allerindividueelste emoties. Het zelfportret als "Jeune Homme triste dans un train" is daarvan het toppunt. Hoe ironisch Duchamp ook omsprong met de formele en de subjectieve beweging, ze bleven allebei onaanvaardbaar voor de kubistische sérieux van Gleizes. Zelfs zijn oudere broers namen hem dit niet in dank af.

Vanuit psychoanalytisch perspectief interesseert ons hier vooral Duchamps subjectieve bewogenheid op dat moment. Zijn confrontatie met én traversering van het kubisme lijken inderdaad samen te vallen met een eerste accidentele of wilde traversering van zijn fantasme – die zich hier toepasselijk in kubistische termen laat herformuleren als een fragmentatie van zijn fantasme.

1.3. **Marcel en de vrouwen Duchamp**

Wat heeft Duchamp dan zo diep en persoonlijk getroffen dat ik mag stellen dat hij op dat moment het houvast aan zijn fantasme is verloren – met als gevolg een subjectieve bewogenheid die hij tegen alles en iedereen in tot uitdrukking poogde te brengen via het kubisme, waarin hij op dat moment toevallig verzeild was geraakt aan het eind van zijn traversering van alle moderne 'ismen'?

Suzanne en het incestfantasme

Ik val meteen met de deur in huis. Het is immers een gemeenplaats geworden van te wijzen op het belang, voor Duchamps artistieke ontwikkeling, van het huwelijk van zijn jongere zus Suzanne, in 1911. Men fluistert er dan ook telkens bij dat dit hem zo van zijn stuk bracht vanuit zijn 'incestueuze' band met haar. Om alle misverstanden te vermijden: niemand suggereert dat er sprake zou zijn van feitelijke incest, het zou enkel gaan om een onbewust verlangen en een infantiele fixatie aan die zus.

Hiervoor verwijst men gewoonlijk naar Arturo Schwarz, wiens hypothese van een incestueuze verhouding tussen Marcel en Suzanne in 1968 een enorm schandaal ver-

oorzaakte (Schwarz, 1989 [1973].[40] Vlak voor zijn dood bleek Duchamp zelf daarmee nog te kunnen lachen om de hypothese van degene die hij als een goede vriend bleef beschouwen. Dat deed zijn toenmalige vrouw niet; toen zij echter Schwarz voor de rechter wou slepen wegens laster, viel de anders zo onverschillige en beminnelijke Marcel voor één keer uit zijn rol en snauwde hij haar toe: "Schrijf jij je eigen boek als je dat wil, maar laat Schwarz in elk geval het zijne schrijven". Verbaasde vrienden getuigen dat ze Duchamp inderdaad nog nooit zo geërgerd hadden gezien. Het werd dus merkwaardig genoeg onder de hoge morele bescherming van Duchamp *himself* dat Schwarz zijn incesthypothese verder kon blijven promoten en ontwikkelen.

Hier is de vraag natuurlijk in hoeverre het een 'psychoanalytisch geïnspireerde' incesthypothese betreft. Dit lijkt niet meteen het geval te zijn. Schwarz laat zich immers inspireren door de theorie van Jung. Dit impliceert meteen dat hij incest niet benadert vanuit een historisch-klinisch perspectief, maar wel in de aseptische termen van een alchemistisch huwelijk met een zusterziel, een *anima*. "De verheffing van Suzanne tot de status van *soror mystica* laat Duchamp enerzijds toe om alle gevolgen van incest te vermijden, terwijl hij anderzijds alle voordelen ervan kan genieten" (Schwarz, 1997 [1969], 116). Dit lijkt inderdaad overeen te stemmen met Jungs notie van 'individuatie': de incestueuze verhouding komt niet tot stand in de externe werkelijkheid maar in zichzelf, tussen twee identificaties, een mannelijke en een vrouwelijke.

Een Freudiaanse visie op die verhouding broer-zus is heel wat materialistischer. Deze draait niet rond een *soror mystica* centraal, maar rond de *prima materia* die de moeder (*mater*) is. Het is overigens merkwaardig hoe Schwarz de moeder doet weg goochelt tussen de chaotische plooien van zijn Jungiaanse interpretatie van Duchamps zusterbinding.

De dood van Madeleine & de onverschilligheid van de moeder

We moeten dus concreter worden rond die incest- en huwelijkshistories rond Suzanne. En daartoe beginnen we best met een vluchtig portret van de familie Duchamp. Incest is immers, zoals Duchamp preciseerde, een passe voor de eigen familie "à coups trop

40. Samen met Lebel is Schwarz de voornaamste Duchampkenner van de eerste generatie. Elk op hun wijze hebben ze de mythe rond Duchamp helpen scheppen. Beiden hebben daarbij de nood aangevoeld om zich tot de 'dieptepsychologie' te wenden, teneinde zich niet te verliezen in de onpeilbare diepten van de Werken en Levens van hun idool. De Fransman Lebel volgde daarbij Duchamp zelf in diens enthousiasme, op het einde van zijn leven, voor het onderwijs van de op dat moment in Parijse intellectuele en artistieke kringen bijzonder populaire Lacan. Lebel meent bijvoorbeeld te weten Duchamp het seminarie bijwoonde van degene die hem *mon cher ami* noemde (het betreft waarschijnlijk het Séminaire XI, in 1964). De Italiaan Schwarz daarentegen hing Jungs analytische psychologie aan. In 1997 werd overigens diens onmisbare standaardwerk uit 1969 heruitgegeven (Schwarz, 1997 [1969]). Daarmee lijkt Schwarz een antwoord te willen bieden op de verschijning van een nieuwe biografie van Tomkins (Tomkins, 1996). Met zijn nauwelijks verholen aanspraken op het statuut van officiële Duchamp-biografie doet deze laatste inderdaad ook een poging om Schwarz niet alleen te onttronen, maar bovendien ook te ridiculiseren als zogenaamde vertrouweling van Duchamp. Tomkins komt de verdienste toe van heel wat nieuw materiaal over Duchamp publiek gemaakt te hebben, vooral rond het belang van vrouwen in diens laatste creatieve periode. Jammer genoeg compenseert hij dit door het belang van Suzanne in de eerste creatieve periode van haar broer weg te goochelen tussen de valse plooien der discretie. Ik moet dan ook terugvallen op de Jungiaan Schwarz voor materiaal rond Marcels verhouding tot Suzanne.

tirés".[41] Marcel werd geboren in een Franse notarisfamilie uit Rouen, die blijkbaar de geboorte van haar kinderen in drie koppels had gepland: tien jaar na de twee oudste jongens (1875 en 1876) kwamen Marcel (1887) en Suzanne (1889) ter wereld, en nog eens vijf jaar later sloten twee meisjes de rij (1895 en 1898). De drie oudsten waren jongens, met Marcel als jongste – de drie jongsten waren meisjes, met Suzanne als oudste.

Die geboorteconstellatie wordt wel eens gekoppeld aan Duchamps fascinatie voor het cijfer 'drie', dat na zijn uitbraak uit het keurslijf van het kubisme inderdaad een tijdlang op haast dwangmatige wijze de constructie van zijn Glas beheerste. Deze magie van de 'drie' komt echter in een heel ander licht te staan, gegeven dat tussen die drie koppels, tussen die drie broers en die drie zussen, de geest van een zevende overleden kind rondwaart. Inderdaad, Madeleine, die als derde werd geboren, zou overlijden op driejarige leeftijd, in 1887 – toen moeder Duchamp al drie maand zwanger was van Marcel. Dit overlijden heeft de moeder blijkbaar nooit echt kunnen verwerken. Twee elementen lijken daarop te wijzen.

Eerst en vooral is er de voornaam van de zoon die zes maand na de dood van Madeleine de kloof in het verlangen van de moeder diende te dempen. Zoals Freud al benadrukte is het spreken van het onbewuste vooral een kwestie van klinkers. Zo voert hij bijvoorbeeld een *ananas* in een droom terug op de naam *Anna Hammerschlag*, alleen al op basis van de herhaling van de *a*. Dezelfde onbewuste wetmatigheid lijkt nu ook meegespeeld te hebben bij het tot stand komen van de naam *Marcel*: de *a* en *e* vormen immers een echo van de naam van de overledene, waarbij ik inderdaad veronderstel dat in de Franse uitspraak van *Madeleine* de doffe *e* wegvalt en de *ei* op dezelfde manier wordt uitgesproken als de *e* van Marcel. Op die manier bewaart de moeder de dode M*a*dele*ei*ne in de levende M*a*rc*e*l.[42] Het kan vergezocht lijken om de moeder, of althans haar onbewuste, dergelijk gechiffreerd woordspelletje toe te dichten. Ik beroep mij daarvoor echter op een van Duchamps beschermvrouwen, Katherine Dreier, die een zeer Freudiaanse vinger op de wonde plek van haar protégé legde, wanneer ze, na een ontmoeting met zijn moeder, stelde dat hij zijn *unheimliche* originaliteit van haar had. Overigens zou ook Duchamp zelf bijzonder gecharmeerd zijn geweest door dit soort quasi-mathematische zin- en humorloze woordspeling, waarvan hij er zelf hele reeksen produceerde in naam van zijn vrouwelijk *alter ego*, Rrose Sélavy. Op die woordspelletjes keer ik terug. Maar ook op de breekbaarheid van de voornaam *Mar-cel*, en Duchamps pogingen om die te lijmen.

Een tweede aanwijzing voor het onvermogen van de moeder om te rouwen over de dood van haar eerste dochter lijkt haar groeiende doofheid. Of ze echt doof was valt nu nog moeilijk te achterhalen, maar na dat overlijden werd ze alleszins van langsom onverschilliger. In "Sonata" (januari-oktober 1911), het enige portret dat Duchamp van zijn moeder schilderde, torent deze dan ook als een potdove ivoren boeddha uit

---

41. De uitdrukking *à coups trop tirés* is onvertaalbaar: *tirer un coup* is een vulgaire uitdrukking voor de coïtus, het adjectief *tiré* betekent 'strak getrokken', 'vermagerd'. Voor Duchamps theoretische geschriften en losse boutades zie Duchamp, 1975 en Duchamp, 2000.

42. "D'ailleurs, ce sont toujours les autres qui meurent" luidt het grafschrift van Duchamp. (Tomkins, 1996, 450). De dood is zo goed als afwezig in Duchamps oeuvre.

boven zijn drie nog levende zussen, die ironisch genoeg aan het musiceren zijn. In dit schilderij verwondert het merendeel der critici zich over de opvallende kubistische mutilatie van het gezicht van de moeder.

Duchamp maakte er nooit een geheim van dat die doofheid, of die onverschilligheid, van zijn moeder hem bijzonder diep had gekwetst. Anderzijds lijkt hij zich daarmee vanaf een bepaald moment toch ook wel verzoend te hebben: "Van zijn moeder herinnerde Marcel zich vooral haar onverstoorbaarheid, zelfs haar onverschilligheid, die hem nogal gekwetst lijkt te hebben aleer hij zich tot doel had gesteld om die op zijn beurt te bereiken" (Lebel, 1985, 24). De kwetsuur door de onverschilligheid van zijn moeder dichtte Duchamp dus door even onverschillig te worden. Dit kwam niet alleen tot uiting in zijn leven, in zijn sociale en affectieve relaties, maar ook, en vooral, in zijn kunst. Een van Duchamps meest opvallende bijdragen tot de hedendaagse kunst blijft inderdaad de wijze waarop hij zijn onverschilligheid (*indifférence*) sublimeerde tot een nieuw anesthetisch genoemd criterium voor de selectie van zijn ready-mades. Ik kom hierop uitgebreid terug. Voorlopig mag de lezer alleszins al onthouden dat Duchamps onverschilligheid wel eens het spoor[43] zou kunnen zijn van een oedipale identificatie met zijn omwille van haar onverschilligheid gehate moeder. In die richting wijst overigens ook een ander weer even puntig als onvertaalbaar gezegde omtrent incest: "Un incesticide doit coucher avec sa mère avant de la tuer: les punaises sont de rigueur". *Incesticide* is een berekende verhaspeling van *insecticide*, *punaise* betekent niet alleen 'duimspijker' maar ook 'wandluis' – dus: "Een incesticide moet met zijn moeder slapen vooraleer haar te doden, er moeten nu eenmaal wandluizen zijn (zo zijn wandluizen nu eenmaal)".

Het huwelijksleven van Marcel & Suzanne

Ter situering van het duister Jungiaans incestverhaal rond Suzanne drong zich vanuit Freudiaans gezichtspunt eerst een terugkeer op tot de eerste grote Ander, onder de vorm van het verlangen van de moeder. Dat bleek dan haar onvermogen te zijn om te rouwen over de dood van Madeleine, dat de vorm had aangenomen van een ondraaglijke onverschilligheid ten opzichte van het substituut dat Marcel was. Deze lijkt dat probleem te hebben opgelost door zich juist op dat punt van onverschilligheid te identificeren met de moeder. Een tweede structureel element ter oplossing van dat oedipaal probleem lijkt nu inderdaad de Jungiaanse verschuiving van het incestueus verlangen tegenover zijn moeder naar het meest voor de hand liggende substituut, zijnde de jongere zus Suzanne.[44] In deze richting wijst alleszins de geschiedenis van zijn huwelijksleven.

---

43. 'Spoor' is een vertaling van Freuds proto-concept *einziger Zug*, dat Lacan vertaalde én conceptualiseerde als *trait unaire*. Dat symbolisch 'spoor' of die symbolische 'trek' is een discreet kenmerk waarin het verlangen van een of ander betekenisvolle Ander tot uiting komt. Het subject kan deze trek overnemen, er zich mee identificeren, en zodoende zichzelf een kern van 'identiteit' verschaffen.

44. Ook de twee oudste broers en de twee jongste zussen vonden elkaar in hun uitsluiting van de moeder. Op de vader, die tegenover alle kinderen gelijk *une indulgence amicale* betoonde, kom ik later terug.

Duchamp, die lange tijd De Vrijgezel *par excellence* belichaamde, huwde pas op veertigjarige leeftijd (1927) – twee jaar nadat beide ouders ongeveer gelijktijdig, ook als koppel, waren gestorven. Zoals bekend zit de verstokte vrijgezel vaak slechts te wachten op de dood van zijn moeder, vooraleer een andere vrouw op haar plaats te mogen zetten. Op dat moment van bevrijding huwde Duchamp echter niet het evenbeeld van zijn moeder maar van zijn zus. Dat leid ik af uit het gegeven dat hij zijn huwelijk eenzelfde farce werd als dat van zijn zus (1911), dat hem zo had geschokt. Suzanne hield het twee jaar vol, Marcel hield het na nauwelijks zes maand al voor bekeken. Zijn eerste huwelijk lijkt dan ook een soort *acting out*, waarmee hij als het ware toonde dat zijn zus na de dood van zijn onverschillige moeder haar vacante plaats had ingenomen.

Later zou Suzanne een tweede, duurzaam huwelijk aangaan (1919). Sommigen verdenken Marcel ervan dit huwelijk gearrangeerd te hebben: was hij er immers niet zelf vandoor gegaan met de ex van haar nieuwe echtgenoot? In elk geval trad Marcel uiteindelijk ook weer in het spoor van Suzanne, door zelf ook een duurzamer verbintenis aan te gaan (1954). Geen van die vier huwelijken werd met kinderen gezegend.[45]

1.4. **Een eerste wilde traversering van het incestfantasme via de traversering van het kubisme**

Hier beperk ik mij tot de impact van Suzanne' eerste huwelijk (24 augustus 1911). Hoe bracht dit Duchamp ertoe om het kubisme te traverseren? En hoe bracht deze traversering van het kubisme hem tot zijn artistieke eigenheid via de gelijktijdige traversering van zijn eigen fantasme?

De breuk met broers en zusters

Feit is inderdaad dat Duchamps eerste kubistische doeken vlak na het huwelijk van Suzanne ontstonden. Ter gelegenheid van dat huwelijk zelf had hij haar nog één van zijn schaarse symbolistische doeken cadeau gedaan, "Jeune homme et jeune fille dans le printemps" ("À toi, ma chère Suzanne") (lente 1911). Op vormelijk vlak staat dit doek bol van de spanning tussen vereniging en scheiding. Meteen na het huwelijk zou de kubistische bom echter exploderen in twee parallelle reeksen familieportretten. Ook voorheen had Duchamp dit genre niet geschuwd (met uitzondering voor portretten van zijn moeder); na Suzannes huwelijk draaide hij echter aan hoog tempo, en bovendien ook met vrij veel manifeste uitingen van agressie, het koppel van zijn oudste broers en het koppel van zijn jongste zussen doorheen de kubistische koffiemolen.

Eerst kwamen zijn jongste zussen Yvonne en Magdeleine aan de beurt.[46] Op de keerzijde van "A propos jeune soeur" (oktober 1911), een eerste kubistische decompositie van Magdeleine, krabbelde hij platweg "stront" (*merde*). "Yvonne et Magdeleine déchiquetées" (december 1911) reet de profielen van beide zussen aan flarden, men ziet

45. Marcel had een buitenechtelijke dochter (zie verderop).

46. Ik herinner eraan dat de overleden zus Madeleine heette. Het is dus niet alleen in Marcel, maar ook in Magdeleine dat de moeder de overleden dochter in leven leek te willen houden.

beiden als het ware aftakelen. Een laatste werk uit deze zusterreeks, "Dulcinée" (oktober 1911), volgt een anonieme voorbijgangster in haar intiemste bewegingen en ontkleedt haar *en passant*.

Een parallelle reeks schilderijen uit diezelfde periode analyseert en rukt het koppel van zijn geïdealiseerde oudere broers op kubistische wijze uiteen, en dit bij hun geliefkoosde activiteit van het schaken. In "Joueurs d'échecs" (november-december 1911) en "Portrait de joueurs d'échecs" (december 1911) staan delen van hun verbrokkeld lichaam als pionnen tussen die van het schaakspel. En als één van die broers trouwt (ook in 1911, kort na Suzanne), schenkt Duchamp hem het doek met de kubistische koffiemolen, "Moulin à café" (november-december 1911), waarop ik al alludeerde.

Samengevat: Het kubisme liet Duchamp eerst en vooral toe om af te rekenen met de koppels van zijn jongere zussen en oudere broers. Bij zijn zusters culmineerde dit in een ontbloting (het latere lot van de Bruid) en bij zijn broers in een maalmachine (de latere wet van de Vrijgezellen).

De breuk tussen Marcel ("Jeune Homme") en Suzanne ("Nu")

Het moeilijkste moest echter nog komen, namelijk de breuk in het incestueuze koppel dat hij vormde met Suzanne. Dit betekent niet alleen een afscheid van Suzanne, maar in een bepaalde zin ook van zichzelf, zijn 'zelf'. Op dit punt situeer ik het eigenlijke uiteenvallen of de fragmentatie van Duchamps fantasme, de wilde traversering daarvan, in antwoord op het huwelijk van zijn zus. Van die traversering leggen twee doeken op schrijnende wijze getuigenis af – twee doeken die de twee zijden van eenzelfde medaille vormen, die mekaars spiegelbeeld zijn, of die toch op een aantal punten een structurele omkering tegenover elkaar betekenen: "Jeune homme triste dans un train" (december 1911) en "Nu descendant un escalier" (januari 1912).

Die "Trieste Jongeman" is een even intieme biecht als dat "Naakt" een publiek schandaal zou worden. Wat zegt Duchamp vooreerst zelf over zijn "Jongeman"? Om te beginnen verklapt hij dat het een zelfportret betreft, één der weinige overigens.[47] Daarin beeldt hij zichzelf af, lopend en dooreen geschud in de gang van een trein op weg naar huis, van Parijs naar Rouen. Dat samenspel van bewegingen elastiseert als het ware zijn lichaam, en doet dit uiteenvallen in een serie lineaire lamellen – alsof hij door een broodsnijmachine zou zijn gepasseerd. Het enige dat in die wilde deconstructie nog intact is gebleven, en dat bijgevolg ook toelaat om de Jongeman te identificeren als een zelfportret, is Duchamps onafscheidelijke pijp. Tot slot meent Duchamp ook te moeten waarschuwen tegen de mogelijke interpretatie van de betekenaar *triste* (treurig, somber) als uitdrukking van een of andere emotie bij het verlies van zijn eigen identiteit. *Triste* zou hij enkel hebben toegevoegd omwille van de geluidsalliteratie met *train*. Het zou dus een bewust geconstrueerd woordspelletje betreffen, zonder diepere, eventueel onbewuste betekenis.

---

47. Duchamp schilderde even weinig zelfportretten als portretten van zijn moeder. Dit is misschien nog een ander spoor van zijn identificatie met haar middels de trek van de onverschilligheid.

Toch kan ik mij niet van de indruk ontdoen dat Duchamps *Verneinung* van deze betekenaar wel degelijk iets over hemzelf verraadt. Op de terugweg naar huis is hij niet alleen bewogen, en zelfs geschokt geworden door de trein, maar het is alsof dat schokken in de realiteit slechts tegemoet komt aan de innerlijk schok door het huwelijk van zijn zus – als een poging om die te symboliseren.

Dat de droefheid van zijn zelfportret als Jongeman te maken heeft met Suzannes huwelijk lijkt bevestigd te worden door het cadeau dat hij haar schonk ter gelegenheid van haar tweede huwelijk, de zogenaamde "Ready-made malheureux" (1919). Deze bestaat uit de instructie, aan het kersverse koppel, om een geometrieboek onder het balkon van hun slaapkamer te hangen; regen en wind moesten dan maar de blaren draaien en de problemen kiezen, en ze oplossen (door de blaren uit te rukken?). dus ook op het tweede huwelijk van Suzanne antwoordt Marcel met een bijzonder intiem zelfportret – nu als ongelukkige aanbidder in weer en wind onder haar balkon. Deze "ready-made malheureux" is dan ook de perfecte tegenhanger van de "Jeune homme triste", die na haar eerste huwelijk werd dooreen geschud en 'ontbladerde' door het mechanische geweld van de trein.

Onmiddellijk na "Jeune homme triste" kwam "Nu descendant un escalier" tot stand, ongetwijfeld Duchamps grootste publiek *hit*. Klinisch bekeken lijkt dit "Naakt" een poging om een trauma te overkomen volgens het beproefde procédé van de actieve herhaling aan anderen van wat men zelf eerst als passief slachtoffer diende te ondergaan. Eerst was hijzelf geschokt, als "Trieste Jongeman"; nu ontpopt dat "Naakt" zich in verschillende opzichten als een Geschokte Ander.

Het "Naakt" shockeerde bijvoorbeeld de sociale Ander. In eerste instantie waren dat de kubistische kunstbroeders, zijn eigen broers incluis; zij waren geschandaliseerd door wat ze ervoeren als een parodie op hun serieuze, academische bekommernissen. In de schaduw van zijn "Naakt" werd Duchamp dan ook een eerste keer verbannen uit de Franse kunstgeschiedenis, richting Verenigde Staten – alwaar het "Naakt" meteen een schandaalsucces zou worden.

Tegenover die niet bepaald onverschillige reactie van de sociale Ander reageerde Duchamp voor het eerst met de onverschilligheid, waarvan hij later zijn artistieke handelsmerk zou maken. Aanvankelijk moest die onverschilligheid echter wel verkeerd begrepen worden. Na het spectaculaire succes van het "Naakt" deed dan ook het gerucht de ronde dat Duchamp zou gestopt zijn met schilderen. We weten ondertussen dat dit niet het geval was, maar dat hij integendeel pas echt begonnen was, in het grootste geheim, met het revolutionaire "La mariée mise à nu par ses célibataires, même".

Naast de sociale, publieke Ander van de kunstwereld is er ook nog de intieme, fantasmatisch ingekaderde Ander op het niveau van het doek zelf. In de "Jongeman" verdeelde Duchamp zichzelf, als uiting van zijn geschokt zijn. In het "Naakt" is het nu de Ander die zo geschokt is dat hij/zij van langsom meer uiteenvalt of verdeeld wordt. Het Naakt is onderhevig aan wat Duchamp, verwijzend naar de futuristische trein, een ontbinding ten gevolge van de snelheid (*dissolution dans la vitesse*) noemt. Dit uiteenvallen is ook nog in een andere zin progressief. Van het "Naakt" schilderde Duchamp twee versies. In de eerste valt het uiteen in een vijftal lineaire lamellen. In de tweede meest

bekende schandaalversie dondert de Ander blijkbaar al een flink stuk sneller de trap af; eenmaal van zijn eerste verrassing bekomen kan de toeschouwer meer dan twintig lamellen tellen.

Ik suggereerde al dat "Jongeman" en "Naakt" als het ware mekaars spiegelbeeld zijn, of mekaar alleszins op een aantal punten omkeren. Die omkeringen vat ik meteen samen op een formele, letterlijke wijze. De Jongeman (Marcel) wordt een Naakt (Suzanne) – zijn neerslachtigheid (*tristesse*) wordt haar neerdaling (*descente*) – en het treinspoor dat hem terugbrengt naar een thuis zonder zus, wordt de trap waarlangs zij afdaalt naar een wereld waarin Duchamp vanaf dat moment hele periodes spoorloos zou worden.

Fantasme = seksuele verhouding tussen subject en object

Belangrijker is echter dat de verhouding tussen die twee doeken ook psychoanalytisch te schrijven valt, als een fantasmatische verhouding tussen gedeeld subject en object (a).

Enerzijds lijkt het uiteenvallen van de "Jongeman" te beantwoorden aan het moment van de verdeeldheid van het subject, genoteerd als een doorstreepte S. Klinisch kan die $ zich inderdaad voordoen als een depersonalisatie, het gevoel van zichzelf of zijn eenheid te verliezen. Vermits dergelijke depersonalisatie niet typisch is voor een of andere psychopathologie, bijvoorbeeld de psychose, zie ik hierin alleszins geen argument om Duchamp te beschouwen als een psychoticus, zoals inderdaad wel eens gebeurt (Reboul, 1954).

Het "Naakt" beantwoordt dan aan de verschijning van wat Lacan het *objet petit (a)* noemt, genoteerd als een a tussen haakjes. Die kwalificatie als object (a) dankt het "Naakt" echter niet direct aan zijn voortschrijdende lamellisering of verdeling; deze is immers niets meer dan de spiegeling in het veld van de Ander van de eigen subjectieve verdeeldheid, als "Jongeman". Het object (a) is integendeel juist wat ontsnapt aan die eindeloos lijkende spiegeling van het subject in het veld van de Ander. Het is het ondeelbare atoom dat tevoorschijn zou moeten komen, als de Ander niet verder meer aan stukken te snijden of binnenste buiten te keren valt. In de mate dat we alsmaar kunnen blijven verder gaan met het verdelen van de Ander, krijgen we dat object (a) echter nooit te zien, we kunnen er nooit de hand op leggen, het ontbreekt altijd. In dit opzicht vormt het object (a) Lacans conceptualisatie van Freuds eerder intuïtieve notie van het verloren object – waarvoor Freud zelf verwijst naar de filosofische notie van *das Ding* (Kant). In het uitzonderlijke geval van de tweede versie van Duchamps "Naakt" stelt dat verloren Ding of dat object (a) plotseling wél een grens aan die eindeloos lijkende verdeling van de Ander.

In deze benadering van het "Naakt" als object weerklinkt een discrete sadistische ondertoon. Voorbij alle mogelijke pijnen en angsten bestaat het ultieme perverse doel van het sadisme inderdaad uit het opdiepen van het object (a) uit de Ander. Het is dus niet voor zijn eigen pleziertje dat een sadist zijn slachtoffer verscheurt, binnenste buiten keert en uitgraaft. Dat doet hij enkel omdat hij als een razende hond op zoek is naar iets binnenin dat lichaam, een Ding waarvan hij het ultieme Andere genot ver-

wacht, maar dat hem altijd ontsnapt, dat hij maar niet kan raken bij een gewone, fallische penetratie. Net als de neuroticus blijkt ook de sadist zich op dit punt van het genot altijd compleet te misrekenen (zie hoofdstuk vier).

In de "Jongeman" kon Duchamp, en wij met hem, zich nog vastklampen aan de intacte pijp. Deze liet toe om hem te alsnog identificeren als een zelfportret, een zelfportret als man, een trieste man, dat wel, maar toch een man, een man-met-een-pijp zelfs. In het "Naakt" ontbreekt deze laatste fallische strohalm. Als gevolg daarvan wordt het vrouwelijke lichaam, in zijn versplintering, een niet meer identificeerbaar object, een object (a) of een ondraaglijke manifestatie van een incestueus genot buiten de fallus.

1.5. **"La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même" als poging tot reconstructie van het fantasme (én het narcisme)**

Duchamps twee kubistische meesterwerken lijken nu te beantwoorden aan de twee panelen van wat zijn basisfantasme moet zijn geweest. In het voorgaande heb ik getoond hoe dit uiteen is gevallen tengevolge van Suzannes huwelijk. Na deze wilde traversering van zijn fantasme heeft Duchamp een onvoorstelbare inspanning geleverd om dit te herstellen. Op zich is dit niet uniek, elke neuroticus probeert dat. Aan gene zijde van het fantasme wordt immers alles onlustvol en bedreigend, zelfs de symptomen die voorheen fungeerden als verborgen bron van genot. Voor sommigen is dit dan voldoende om te beginnen met de onvoorstelbare onderneming die een jarenlange psychoanalyse is (zie verderop). Duchamp was misschien ook wel neurotisch, maar bovenal was hij toch kunstenaar en dus probeerde hij in eerste instantie langs deze weg zijn fantasme te herstellen.

Ik toonde al hoe hij eerst het kubisme exploiteerde om die traversering uit te drukken en tot op de bodem door te voeren. Hoewel hem dat een onverwacht grote populariteit opleverde, met het "Naakt", zou hij van zijn bewogen interpretatie van het kubisme toch niet zijn handelsmerk maken – gewoon omdat deze niet meer dienstig was voor de volgende stap, namelijk het herstel van zijn fantasme ter recuperatie van het verloren (incestueus) genot. Daartoe zette hij in het grootste geheim een totaal nieuw project op, een schilderij op glas, dat qua stijl en inhoud in geen enkel modern 'isme' meer paste. Met de titel, "La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même", bekende hij ook voor het eerst het scenario, de zin of het axioma van zijn fantasme – wat inderdaad een verplichte preliminaire stap lijkt aan elk mogelijk herstel van een fantasme.

Een schets van het Glas

Om dit Glas te kunnen situeren als Duchamps artistieke poging tot reconstructie van een fantasme, moet de lezer eerst enig idee hebben van zijn geschiedenis en vooral ook van wat daarop te zien is.

Het eerste ontwerp ontstond in 1912, tijdens een soort ballingschap in München, waarop Duchamp achteraf altijd heeft teruggeblikt als het mythische moment van zijn

volledige bevrijding (*libération complète*).[48] Aan het Glas zelf werkte hij acht jaar (van 1915 tot 1923), zij het vaak met grote tussenpozen. Ondertussen zette hij geen enkel andere schilderij op; wat hij daarvoor had bijeengeschilderd (tussen 1912 en 1915), bleken achteraf slechts voorstudies van het Glas te zijn.

Wat is er nu te zien op dat Glas? Voor mijn psychoanalytische bedoelingen volstaat een schetsmatig beeld. De dragers zijn twee grote, boven elkaar geplaatste, met scharnieren verbonden glazen platen – samen 2m30 hoog en 1m75 breed, monumentale afmetingen dus. De techniek is op zijn zachtst gezegd 'gemengd' te noemen. Duchamp beperkte zich immers niet tot allerlei verftechnieken, maar hij liet ook delen verzilveren, bekleedde andere delen met loodfolie en fixeerde op sommige delen het stof dat daarop was neergedwarreld in de loop van de lange jaren dat het Glas plat op de grond van zijn atelier lag. Ook bakende hij sommige partijen af met loodstrips, waardoor ze de indruk wekken van een glas-in-lood raam.

Het bovenste glas vormt het domein van de Bruid (*la Mariée*). Ze torent dus uit, of beter, ze is opgehangen boven het domein van haar Vrijgezellen (*ses Célibataires*). Als geheel houdt ze het midden tussen een gedissecteerd organisme en een openliggend mechanisme, doordat Duchamp daarin viscerale vormen en mechanistische elementen vermengde. Al die onderdelen werden benoemd en hun functie in het geheel is nauwgezet omschreven. Aan de Bruid ontsnapt een soort duistere wolk, 'melkweg' genoemd, waarlangs ze haar geboden kenbaar maakt.

Waar de Bruid zelf nog een weliswaar monsterlijke eenheid lijkt te vormen, is dit niet meer het geval voor haar Vrijgezellen. Dezen vormen slechts radertjes in een complexe Vrijgezellenmachine (*Machine Célibataire*), die op haarscherpe wijze gevat wordt binnen een klassiek geometrisch perspectief, en dat zelfs op de meest letterlijke wijze, in kaders van loodstrips. De Vrijgezellenmachine is voor een groot stuk geassembleerd uit kinderherinneringen van Duchamp zelf. In de lijn van sommige van zijn kindertekeningen van geüniformeerde ambtenaars worden bijvoorbeeld de negen Vrijgezellen zelf voorgesteld als een collectie lege livreien, die bijeentroepen in wat Duchamp 'het kerkhof' noemt. Als het ware vanuit de kraag van elk van die holle uniformen vertrekt een leiding, die uitmondt in een systeem van zeven die boven de motor van die Vrijgezellenmachine zweven. Die motor wordt gevormd door de chocolademolen die Duchamp in een uitstalraam van het Rouen van zijn kinderjaren danig had gefascineerd. Anderzijds staan de Vrijgezellen ook nog in verbinding met een open slede, waarin zich een watermolen bevindt. Aangedreven door een niet uitgewerkt systeem zou die slede heen en weer moeten gaan in (onzichtbare) groeven, en daarbij een schaarsysteem bovenop de chocolademolen in werking stellen.

Dat is wat te zien is op het Glas. Maar zoals Duchamp zelf al aangaf, in verband met zijn "Naakt", is het belangrijkste niet te zien. En dat zijn onder andere de twee energiebronnen die de vrijgezellenmachine uiteindelijk in staat moeten stellen om de Bruid te ontbloten: de waterval en vooral het verlichtingsgas dat ontsnapt aan de holle uniformen van de Vrijgezellen. Beide beschouwt Duchamp als gegeven (*étant donné*).

---

48. Op dat eigenste moment kende Kafka in Praag een vergelijkbare literaire bevrijding, met het verhaal "Das Urteil" (1912), dat hij altijd zou blijven bestempelen als het moment van zijn *Durchbruch*.

Evenmin zichtbaar is het mechanisme dat de traversering van De Vrijgezellen naar het domein van De Bruid zou moeten mogelijk maken. Duchamp had weliswaar 'iets' voorzien, rechts van de chocolademolen, als laatste onderdeel van de Vrijgezellenmachine. Om onduidelijke redenen kwam daar uiteindelijk niets van. Het enige spoor van dat mechanisme zijn de ooggetuigen (*témoins oculaires*), een aantal schijfvormige figuren die optiekers toen gebruikten om oogafwijkingen te detecteren. Het enige waarvan deze bijgevolg getuige zijn, is de onmogelijke verhouding tussen Bruid en Vrijgezellen. Dit lijkt meteen ook een der redens waarom Duchamp, na acht jaar, zijn Glas als 'definitief onvoltooid' terzijde schoof.

Een laatste even cruciaal als onzichtbaar element zijn ten slotte de vele pseudowetenschappelijke theorieën die Duchamp mobiliseerde ter verklaring van de eveneens onzichtbare bewegingen van zowel Bruid als Vrijgezellenmachine. Speciaal voor het Glas vond Duchamp overigens zelf een serie nieuwe maten en wetten uit, die hij ook allemaal uitschreef in wat uitgroeide tot een heel eigen soort 'vrolijke wetenschap'. Daarmee wou hij de 'kijker' afbrengen van de klassieke manier van kunst bekijken; het Glas moest niet zozeer bekeken als wel gelezen en gedacht worden (Jonckheere, 2002b).

Tot daar een schets van wat te zien is én vooral ook van wat niet te zien is – een schets die de onvoorstelbare complexiteit en onweerstaanbare vrolijkheid van het Glas weinig recht doet wedervaren.

La Mariée (= "Nu") & ses Célibataires (= "Jeune Homme")

Wenden we ons echter weer tot de vrolijke wetenschap van de psychoanalyse, met de veronderstelling dat het Glas een verhouding tot stand tracht te brengen tussen de twee schilderijen waarin Duchamps subjectief bewogen traversering van het kubisme culmineerde. In de mate dat beide schilderijen de brokstukken van zijn eigen fantasme materialiseren, beantwoordt het Glas dan ook aan een poging om zijn fantasme te herstellen.

Enerzijds sublimeert het Glas het "Naakt" tot de hooggeplaatste Bruid, terwijl de "Jongeman" een plaatsje onderaan gaat innemen, tussen haar Vrijgezellen. Bij nadere inspectie blijkt het Glas inderdaad heel wat sporen van die twee vroegere schilderijen te vertonen. Zo vertoont de Bruid, ondanks haar viscerale vlezigheid, nog voldoende opvallende formele overeenkomsten met het houterig zijn trap afdalende Naakt – bijvoorbeeld een duidelijk identificeerbaar scheenbeen. Maar ook in de zeer precies getekende vrijgezellenmachine schemert nog iets door van de Trieste Jongeman, niet zozeer formeel als wel thematisch. Zo is bijvoorbeeld één uniform dat van een stationschef; samen met de andere holle uniformen slijt hij zijn dagen langs een weliswaar onzichtbaar maar door Duchamp expliciet vermeld spoor. Over dat spoor glijdt een toestel (trein?) heen en weer, en daarin brengt een eveneens onzichtbare maar expliciet vermelde waterval (een hyperbolische allusie op de tranen van de trieste Jongeman?) een watermolen in beweging. Enzovoort.

Mise à nu – het klinische geval A

Totnogtoe heb ik Bruid en Vrijgezellen gescheiden behandeld: bovenaan, op haar trap, Suzanne als Naakte Bruid – onderaan, in zijn trein, Marcel als lid van een troep Trieste

Vrijgezellen. De aard van hun verhouding, die middels het Glas tot stand zou moeten gebracht worden, bleef nog in het ongewisse. De titel bepaalt die, op vrij mysterieuze wijze, als een 'ontbloting' of 'blootlegging' (*mise à nu*).

Een klinisch vignet kan begrijpelijker maken wat Duchamp daarmee bedoelt. Meteen bij het begin van dit hoofdstuk verklapte ik al dat ik de ontdekking van het fantasme, waarvan Duchamps "La mariée mise à nu par ses célibataires" de zuiverste formulering lijkt, aan een van mijn analysanten te danken heb. A, zo noem ik deze man, zullen we in de loop van dit hoofdstuk nog vaker ontmoeten. We zullen als het ware zijn fantasme onder overdracht volgen, aan de hand van de volgende vragen. Hoe kwam A in analyse, vanuit welke problematische verhouding tot zijn fantasme? Welke waren de voornaamste wederwaardigheden van dat fantasme, heeft zijn analyse dat op een of andere wijze beïnvloed? Ten slotte zullen we ook stilstaan bij de wijze waarop A er uiteindelijk in slaagde om traversering van dit fantasme te omzeilen.

We beginnen bij het begin. Waarom kwam A in psychoanalyse? A was vijfendertig jaar toen de realisatie van het seksuele fantasme "De Bruid wordt ontbloot" bij hem alle stoppen had doen doorslaan. Via allerlei duistere machinaties was hij er inderdaad in geslaagd om zijn echtgenote te laten vrijen met een andere man – een man die naar het model van de volledige formule zoals Duchamp die geeft, niet toevallig een verstokte Vrijgezel bleek te zijn – een vrijgezel die, zoals het hoort, nog altijd bij zijn moeder woonde.

A zelf was totaal niet duidelijk waarom hij die stommiteit had begaan, wat hij daarmee had gehoopt te bereiken. Dat was één der redens waarom hij in analyse kwam. In de loop van die analyse begon hij op duistere wijze te bevroeden dat hij misschien had gehoopt dat hij, op het *moment suprême* van de realisatie van dit fantasme, 'iets nieuws' zou zien verschijnen bij zijn vrouw. *Du nouveau dans l'amour*, met de verzuchting van Lacan. Wat was echter dat nieuwe. Op dit punt van impasse kwam Duchamps volledige formulering van zijn fantasme hem, en ook mij, te hulp. Uiteindelijk bleek A te verwachten dat zijn vrouw in de armen van een van haar Vrijgezellen voor het eerst haar verlangen naar hem zou laten blijken. Bij haar Vrijgezel zou ze eindelijk zijn Bruid worden, de Bruid die enkel en alleen van hem, van A dus, zou blijken te houden.

Dit is inderdaad de verrassende interpretatie van het finale *même*, dat Duchamps formulering van dit fantasme op enigmatische wijze afsluit. In eerste instantie kan *même* vertaald worden als 'zelfs' of 'zelf'. Duchamp wees er echter zelf op dat *même* een equivoque is op *m'aime* (houdt van mij). Op die equivoques, die typisch zijn voor Duchamp, kom ik nog uitgebreid terug. Voor het neurotische geval van A suggereert deze specifieke equivoque in elk geval al dat de realisatie van zijn fantasme beantwoordt aan een pervers getinte poging om de metonymie van het verlangen van zijn vrouw, dat hem altijd op Iets Anders gericht leek, ook eens op zichzelf te trekken: "Uiteindelijk ziet ze alleen mij graag!". Het betreft dus een poging om zijn vrouw op een plaats te manoeuvreren, van waarop ze eindelijk kan fungeren als sluitstuk voor zijn narcisme.

Zoals iedereen behalve A zelf had kunnen verwachten pakte dit echter averechts uit. Eenmaal zijn fantasme gerealiseerd, ontpopte zijn Bruid zich tot een Feeks, ze liet hem vallen als een baksteen en begon een verhouding met haar (of zijn) Vrijgezel. En dat was uiteraard een flinke streep door zijn fantasmatische berekening van het genot. Met paniek als gevolg. Ik kom nog terug op A.

Même = m'aime – het filosofische geval Lyotard

Maar eerst wend ik mij weer tot Duchamp, met een nieuw element dat in dit klinisch vignet naar voor is gekomen. Ik suggereerde al dat Duchamps Glas een verhouding tussen hemzelf en de Ander tracht te installeren – een verhouding tussen zijn eigen verdeeldheid en 'iets' in die Ander, dat moet beantwoorden aan het deel van zichzelf dat hij verloor bij zijn scheiding met die Ander – het object (a) dus, of een duister punt bij zijn zus. A maakt er nu attent op dat het fantasme "Een bruid wordt ontbloot" eveneens kan beantwoorden aan een poging om een verhouding met zichzelf te creëren. Dit is het narcisme, dat inderdaad altijd gebaseerd is op een daaraan voorafgaande primaire verhouding van het subject tot de Ander. In zijn volledigheid blijkt nu ook de hoogst merkwaardige titel van het Glas te alluderen op dit narcisme.

Het was ook weer Duchamp zelf die erop wees dat de titel zijn eigen voornaam bevat: de *mar* van de *mariée* en de *cel* van haar *célibataires* vormen samen *Mar(...)cel*. Zo gelezen ensceneert het Glas een narcistische kwetsuur, door het huwelijk van zijn zus, en vormt het dus een zelfportret in twee scharnierende panelen: *mar* boven *cel*. Maar terzelfder tijd werkt het ook therapeutisch, doordat het dit narcisme probeert te herstellen. Daarop wees Duchamp inderdaad zelf, door *même* te lezen als *m'aime*. De titel van het Glas laat zich dan ook samenballen als "Mar(...)cel m'aime", (Marcel houdt van mij).

Duchamp wees zelf op de equivoque tussen *même* en *m'aime*. Er zijn echter ook nog tal van andere argumenten voor deze interpretatie. Vooreerst dringt deze zich spontaan op, ingevolge de adempauze waartoe de inderdaad raar geplaatste komma na "La Mariée mise à nu par ses Célibataires" uitnodigt. Ook werd de betekenaar *même* maar toegevoegd op het moment dat *les célibataires* uit de eerste schets (1912) duidelijker aan de Bruid ondergeschikt waren gemaakt als *ses célibataires* in de definitieve titel (1913). Die discrete verschuiving van *les* (de) naar *ses* (haar) suggereert dat ook *même* gegrepen is in eenzelfde grammaticaal spel met bezittelijke voornaamwoorden. Ten slotte wijst ook de titel van Duchamps laatste schilderij in deze richting. "Tu m'" (1918) is het enige niet direct aan het Glas gerelateerde schilderij dat tot stand kwam gedurende de lange periode dat hij aan dat Glas werkte. Zoals vaker bij zijn titels valt ook "Tu m'" niet meteen te vertalen; in het Nederlands zou dat iets kunnen geven als "Jij... mij", met daartussen een of ander werkwoord, dat in het Frans dan wel met een klinker moet beginnen. Duchamp connaisseurs vullen die titel graag aan als "Tu m'emmerdes" – wat een boodschap zou zijn aan Katherine Dreier, de latere eigenares van het Glas, die zijn obsessie met het Glas dwarsboomde door een decoratie voor haar bibliotheek te bestellen. Dat is niet ondenkbeeldig, dergelijke delicaat geformuleerde grofheden waren Duchamp zeker niet vreemd. Maar waarom, en dit is mijn hypothese, zou deze titel ook niet kunnen vervolledigd worden als een blijk van Duchamps erkentelijkheid jegens zijn weldoenster: "Tu m'aimes"?[49]

49. Anna Freud probeerde haar narcisme te funderen in een strijd tegen het fantasme, met haar 'schone verhaaltjes'. Duchamp en A proberen integendeel hun narcisme te herstellen via het fantasme. Daarbij lukt de kunstenaar waar de neuroticus mislukt.

Afrondend voor deze uitweiding over de narcistische of imaginaire kant van "La mariée mise à nu par ses Célibataires, même" wijs ik graag nog even op het onoverkomelijk probleem dat niet-psychoanalytische interpretaties blijken te hebben met de komma én met *même*. Het eerste en meteen ook het beste voorbeeld vormt de Franse filosoof Jean-François Lyotard (Lyotard, 1977). Met recht en reden wordt Lyotard erkend als een der meest lucide critici van de hedendaagse kunst in het algemeen. Het is dan ook dubbel spijtig dat zijn afkeer van de door hem als burgerlijk beschouwde (Lacaniaanse) psychoanalyse hem in het specifieke geval van het Glas blind maakt voor de equivoque in de betekenaar *même*.

Waar gaat het dan scheef bij Lyotard? Aan zijn vertrekpunt ligt het niet. Hij vertrekt immers van de pertinente observatie dat veel van Duchamps titels halve zinnen zijn; we krijgen enkel het eerste deel, de vooronderstelling of als-zin – de gevolgtrekking of dan-zin ontbreekt. Dat is bijvoorbeeld het geval in "Tu m'...", maar ook bij "Nu descendant un escalier..." of "Jeune Homme triste dans un train...". Dit soort open zinnen beschouwt Lyotard als het talig equivalent van wat hij een *machine* noemt of ook nog een *machination*. Die machine is vooral bekend geworden via het werk van een andere belangrijke Franse filosoof, Gilles Deleuze. Voor Lyotard is een machine, in haar meest eenvoudige definitie, elke vorm van symbolisch gefundeerde constructie, via dewelke de zwakke mens erin slaagt om een kracht of energie, die hem anders zou overweldigen, te kanaliseren en in een bepaalde richting om te buigen. Daarbij passeert die energie doorheen de symbolische machine, zonder sporen na te laten. Met andere woorden: de machine kapitaliseert die energie niet. Of in psychoanalytische termen: de machine is geen bron van genot voor haar zwakke gebruiker. Volgens Lyotard is "La mariée mise à nu par ses célibataires..." zo een open zin of machine, een vrolijke vrijgezellenmachine die het genot kanaliseert zonder dat dit ergens blijft hangen.

Dat zou natuurlijk mooi zijn. Lyotard verliest echter uit het oog dat de titel van het Glas niet open blijft – wat slechts tot uiting komt als men wil ingaan op de ironische suggestie van Duchamp zelf om het finale *même* te lezen als een equivoque op *m'aime*. Lyotard wil echter geen dupe zijn en moet zich dan ook verliezen in een eindeloos geëxperimenteer met de verschuiving van *même*. Zodoende blijft hij blind voor de vaststelling dat *m'aime* wel degelijk een grammaticaal correcte afsluiting vormt van de zin van de titel – waardoor de vrijgezellenmachine wel degelijk een genot kapitaliseert, namelijk een imaginair of narcistisch genot. Het is alsof het subject bij zichzelf zou redeneren: "Als ik haar ontbloot, lijkt de Bruid altijd naar een Ander te verlangen. Maar als ik haar nu eens laat ontbloten door die Ander, door die vrijgezellenmachine, dan..." Inderdaad, wat dan? "... dan niets!", volgens Lyotards filosofie van de open zin. De psychoanalytische lezing van de zin van het fantasme maakt het daarentegen wel mogelijk om haar af te sluiten: "... dan zal ze van mij houden!" Lyotards transparante constructie van een open, onaffe zin die geen greep wil krijgen op het genot, ontpopt zich tot een duistere in zichzelf besloten zin, het axioma van het fantasme, dat het genot onderwerpt aan de dwang van het herhalingsprincipe.

1.6. **Het Glas als structurele traversering of mislukte reconstructie van het fantasme**

Over de narcistische én fantasmatische kant van het Glas is er thans voldoende uitgeweid om *to the point* te kunnen komen. En dat is het punt waarop het Glas mislukt als herstel van het fantasme – of het punt waarop het zou beantwoorden aan een traversering van het fantasme. De lezer herinnert zich dat het hier eigenlijk al een tweede traversering betreft. Net als het Freudiaanse trauma lijkt ook de Lacaniaanse traversering in twee tijden te moeten geschieden. Het huwelijk van Suzanne leidde tot een eerste accidentele of wilde traversering, die Duchamp onder controle probeerde te krijgen via het kubisme. Middels het Glas probeerde hij daarna dat fantasme te herstellen of te reconstrueren. Daarbij blijkt het nu tot een tweede traversering van het fantasme te zijn gekomen, een traversering die ik hogerop structureel heb genoemd, in die zin dat ze onomkeerbaar is. Aan het eind van het Glas moet Duchamp onder ogen zien dat het fantasme ook niet alles is en dat het bijgevolg ook niet de moeite loont om dit telkens opnieuw te willen herstellen. Dit inzicht heeft hem toegelaten, of ertoe verplicht om een plek buiten dat fantasme te zoeken, om daarbuiten 'iets' te zeggen, te doen, te zijn. Hoe hij daarin is geslaagd, zullen we meteen op de voet volgen.

Maar eerst moet ik even aanduiden hoe die mislukking van de reconstructie van het fantasme concreet vertaald wordt, niet alleen in de inhoud van het Glas, maar ook in zijn wederwaardigheden.

Het Glas breekt (1925) = reële consecratie van zijn 'definitieve onvoltooidheid'

De wijze waarop Duchamp uiteindelijk brak met zijn Glas is veelzeggend. In de beginjaren stroomde de inspiratie van alle kanten tegelijkertijd toe. Dat bleef echter niet duren; meer dan tien jaar na het eerste ontwerp, op het mythische moment van zijn volledige bevrijding (*libération complète*), diende hij dan ook vast te stellen dat hij het Glas blijkbaar achter zich had gelaten als definitief onvoltooid (*définitivement inachevé*) (1923). Stoppen met het werk aan het Glas had hij dus niet ervaren als een bewuste beslissing.

Even later (1925) zou het toeval echter zorgen voor een merkwaardige *finishing touch*: het Glas brak tijdens een transport – wat overigens slechts jaren later aan het licht zou komen, vermits het al die tijd ingepakt was gebleven. Duchamps reactie op dat moment is typisch voor het esthetische standpunt dat hij vanaf dat moment alsmaar explicieter zou huldigen: het was alsof hij daarop had zitten wachten, alsof het breken van het Glas een tweede en ditmaal definitieve complete bevrijding betekende. Meer concreet verwelkomde hij dat accident meteen als de bekroning van een reeks toevallige, niet eigenhandig gestuurde procédés die hadden meegespeeld bij het tot stand komen van het Glas: het stof dat daarop was neergedwarreld, de oxidatie van het lood in contact met de verf, etc.

Met het breken van het Glas brak ook de ban waarin dit hem al die jaren had gehouden. Pas op dat moment werd het definitief 'definitief onvoltooid', in de zin van onvoltooibaar. Het was dan ook enkel bij wijze van een vermoeide geste tegenover de

toenmalige eigenares, dat Duchamp later nog een poging deed om het zo goed en zo kwaad mogelijk te herstellen (1936).[50]

Het is overigens markant dat we in de psychoanalytische behandeling van het fantasme een vergelijkbaar fenomeen aan dat breken van het Glas vinden. Ook de traversering op het einde van een psychoanalyse moet op een of andere wijze in het reële geconsacreerd worden. Ook in de Lacaniaanse Scholen gaat men ervan uit dat de betovering door het fantasme slechts definitief kan wijken als de onmogelijkheid om het in zijn oorspronkelijke toestand te herstellen op een of andere wijze in het reële wordt gematerialiseerd. Een pertinent onderscheid in dit verband is dat van Miller tussen twee passes. De eerste is het subjectief of klinisch moment van traversering op het einde van een psychoanalyse zelf. Bij Duchamp is die eerste traversering gebeurd tijdens het werk aan het Glas. Om dienstig te kunnen zijn voor de psychoanalyse, als grond om psychoanalyticus te kunnen worden, moet deze eerste passe echter gearticuleerd worden in een tweede, geobjectiveerde passe. Dit is het dispositief met passeurs en jury, dat ik hogerop al uiteenzette, en dat toe moet laten om te getuigen van de wijze waarop een psychoanalyse heeft toegelaten om het fantasme te traverseren. Bij Duchamp is die tweede passe de wijze waarop hij het breken van het Glas recupereert als artistiek procédé (Miller, 1981).

Van deze tweede passe stelt Miller dat ze een recuperatie vormt binnen het symbolische van wat zich doorheen een psychoanalyse heeft gewijzigd in verhouding tot het object (a) of het genot uit het fantasme. In de praktijk blijkt dit er dan vaak op neer te komen dat de passant een 'nieuwe betekenaar' uitvindt, een equivoque betekenaar die deze gewijzigde verhouding tot het genot kan benoemen, die het punt markeert waarop het fantasme onherstelbaar is geworden in zijn oude vorm. Op die equivoque nieuwe betekenaar kom ik nog terug.

"La boîte verte" (1934) = schrijven op de plaats van de ontbrekende verhouding

Een andere, psychoanalytisch relevante reactie van Duchamp op de ontdekking van het breken van zijn fantasmatisch hoofdwerk is de publicatie, in *facsimile*, van een uitgebreide selectie aan voorbereidende schetsen en nota's, bekend als "La boîte verte" (1934). Op bevlogen wijze wordt daarin uit de doeken gedaan via welke hopeloos ingewikkelde mechanismen en wetten, via welk onvoorstelbaar samenspel aan bewegingen en afleidingsmanoeuvres de Bruid uiteindelijk zou moeten ontbloot worden. Naar eigen zeggen wou Duchamp daarmee de toeschouwer van het Glas het 'kijken' afleren en ertoe aanzetten om te 'denken' wat niet te zien was.

---

50. Het Glas werd dientengevolge onvervoerbaar en verwierf noodgedwongen een vaste stek in het Philadelphia Museum of Modern Art, dat merendeel van Duchamps werk herbergt. In andere tentoonstellingen ziet men slechts kopieën, vaak vervaardigd door gerenommeerde kunstenaars, waarvan sommige achteraf nog werden gesigneerd door Duchamp *même*. In 1941 kreeg een miniatuurversie van het Glas, in onbreekbaar plastic folie, een plaatsje in Duchamps draagbaar museum "Boîte en valise".

Belangrijker dan die expliciete, esthetische bedoeling is echter dat die groene rommeldoos de identificatie toelaat van het punt waarop het Glas inderdaad mag beschouwd worden als definitief onvoltooid, in die zin dat de scopische drift er niet in slaagt om de (incestueuze) verhouding tussen Bruid en Vrijgezellen te realiseren. Uiteindelijk grijpt de zorgvuldig geplande ontbloting (*mise-à-nu*) niet plaats, het doek van het bruidskleed valt niet. Nochtans blijkt uit nota's en voorbereidende schetsen dat Duchamp wel degelijk een concrete machinerie had uitgewerkt die de ontbloting van de Bruid had kunnen forceren. Om onduidelijke redenen werd deze echter nooit uitgevoerd op het Glas zelve. De latere publicatie van die ontblotingsmachinerie blijft dan ook dubbelzinnig: enerzijds lijkt ze het Glas wél te voltooien, maar anderzijds vestigt ze toch ook juist de aandacht op het ontbreken van elke verhouding of doorbraak in het Glas zelve.

Ook deze truc van Duchamp kan de psychoanalyse weer iets leren rond de traversering. Geconfronteerd met de definitieve onmogelijkheid om een fantasmatische verhouding te herstellen, krijgt het schrijven blijkbaar een bepaalde rol. Of juister: op dat punt moet men overgaan tot wat Lacan ooit bestempelde als *poubellication*. Alle voor de reconstructie van een fantasmatische verhouding onbruikbaar geworden schrijfsels moet men publiceren alsof ze al zouden zijn veroordeeld tot de prullenmand (*poubelle*) (zie hoofdstuk vier). Uiteraard vormen dergelijke schrijfsels een goudmijn voor de kennis van het fantasme.

Traversering van het fantasme op het einde van een analyse – vanuit het klinisch geval A

Het mythisch moment waarop Duchamp zijn Glas definitief laat vallen, beantwoordt dus aan een traversering van het fantasme "De Bruid wordt ontbloot". Mijn verwachting is nu dat dit artistiek geval de psychoanalyse heel wat kan leren omtrent de wederwaardigheden van het fantasme vanaf dit punt. Want daarmee is het verhaal van het fantasme inderdaad nog niet ten einde. Het nieuwe bij Duchamp kunnen we echter slechts zien als we eerst een duidelijk idee hebben van die traversering in een tot haar logisch einde gevoerde psychoanalyse van een normale neuroticus. En daarvoor kunnen we altijd terecht bij A.

De lezer herinnert zich hoe A in analyse was verzeild geraakt: volkomen in paniek. Dat is niet meteen het meest courante geval. Een neuroticus is immers meestal in staat om zijn fantasme vrij snel zelf te herstellen. Bijvoorbeeld via de omweg van een fobie, die toelaat om op het gemak een reeks fantasieën te exploreren op zoek naar iets dat op dat fantasme lijkt. Eenmaal dat fantasme hersteld, kan de neuroticus dan weer vol bange verwachting dezelfde spelletjes en machinaties hernemen – tot hij erin slaagt om zijn fantasme eens te meer quasi toevallig te realiseren, en te traverseren, bij wijze van *acting out*. Hij slaagt er bijvoorbeeld weer in om zich te manoeuvreren in de positie van toevallige Toeschouwer van die zelf opgezette scène van de Bruid die ontbloot wordt door een van haar Vrijgezellen. En zo verliest hij eens te meer de controle over het genot. Zo gaat dat met de fantasmatische herhalingsdwang.

A daarentegen slaagde er niet in om zelf zijn fantasme te herstellen, maar kwam terecht bij een psychoanalyticus.[51] In de beginperiode van zijn analyse bleef die paniek onverminderd voortbestaan: "Wat heb ik toch gedaan!", jammerde A handenwringend van spijt. Maar toen herinnerde hij zich plotseling zijn obsessie, gedurende de adolescentie, voor Duchamps Glas. De associatie van die vergeten fascinatie met zijn eigen seksuele fantasme rond zijn echtgenote had een spectaculair therapeutisch effect. Hoe meer A het over Duchamp had, hoe meer de paniek rond zijn vrouw luwde.

Dat therapeutisch effect had alles te maken met de mogelijkheid die het veel beter uitgewerkte artistieke geval van Duchamps fantasme bood om de volledige structuur van zijn eigen seksuele fantasme in kaart te brengen. Zo ontdekte A dat daarin drie verschillende manieren van genieten mogelijk waren. Er was niet alleen de genotspositie van toevallige Toeschouwer, waartoe A zich tot op dat moment beperkt had en waarvan hij dupe was geworden. Er waren ook nog de posities van waaruit de Bruid en haar Vrijgezellen elk op hun enigmatische wijze bleken te kunnen genieten.

Net als elke neuroticus was A in analyse gekomen om zijn genot te herstellen, in zijn geval dat van toevallige Toeschouwer. Vanuit het neurotische perspectief van de reconstructiedwang die inherent is aan het fantasme, was dat echter wel een verkeerde keuze. In essentie probeert een analyse immers om die reconstructie te verhinderen via een soort structureel permutatiespel. Dit bestaat erin dat het subject als het ware verplicht wordt om binnen zijn fantasme de ronde te doen van alle mogelijke posities op het gebied van het genot. Zo krijgt het de gelegenheid om deze allemaal te exploreren op hun mogelijkheden om de onmogelijke positie van het eigen verlangen te vermijden.[52]

Na verloop van tijd begon A's eenzame en passieve positie van toevallige Toeschouwer dan ook te wankelen. Met de driftenergie die de analyse mobiliseerde, begon hij heel zijn leven te reorganiseren en zo werd de saaie huisvader in geen tijd een swingende Vrijgezel. A werd actief lid van een informele club van verstokte Vrijgezellen, mannen als vrouwen, waarmee hij alles samen deed. Ik veronderstel dat men dit een *acting out* zou kunnen noemen – die op het eerste zicht wel positief uitviel.

Probleem was echter dat A's vrijgezellenactiviteiten uiteindelijk dergelijke proporties aannamen, dat ze een probleem gingen vormen voor zijn analyse. Het werd duidelijk dat A zich begon te verschansen in die nieuwe genotspositie als Vrijgezel. Een vorm van weerstand dus. Op een gegeven moment was er dan ook geen zeggen meer aan: A besloot zijn analyse te staken. Hij zou mij verlaten, maar dan wel als de beste vrienden. De analyse had hem geholpen om voor het eerst een echte vorm van sociale band te vinden. Vroeger had hij nooit echte vrienden gekend, en nu wel. Voor dit therapeutisch succes was A mij uiteraard tot eeuwige dankbaarheid verplicht, maar vanaf dit punt verwachtte hij toch meer heil van zijn vrijgezellenleventje dan van een eenzame

51. De omstandigheden doen terzake, maar daarop kan niet ingegaan worden omwille van de discretie.

52. Hierbij dreigt altijd het gevaar van *acting out*. Dat is vooral het geval wanneer de analyticus, vanuit zijn 'tegenoverdracht', de indruk wekt dat één van die posities de normale positie zou zijn van waaruit hijzelf spreekt. Zie inleiding hoofdstuk drie.

bedoening zoals de psychoanalyse. "Juist de analyse heeft mij geleerd dat ik meer onder de mensen moet komen!", besloot hij op quasi-cynische wijze.

Belangrijke vraag is nu uiteraard waarom A precies op dit punt zijn analyse moest stoppen? Wat vermeed hij door deze *passage à l'acte*? Het meest logische antwoord, binnen de logica van het fantasme zoals ik die hier ontwikkel, is dat hij daardoor vermeed van te moeten *passeren* doorheen de derde en laatste fantasmatische genotpositie. En dat was die van de Bruid. Dit zou immers betekenen dat hij zich moest identificeren met de positie van zijn vrouw... met de homoseksualiteit die daarin geïmpliceerd zat. Ik veronderstel inderdaad dat A een confrontatie met die homoseksualiteit vermeed. De lezer herinnert zich dat Duchamp, als Rrose Sélavy, op dit punt iets meer moed betoonde. Maar misschien had ikzelf ook wat moediger moeten zijn, en had ik A op een of andere wijze moeten wijzen op de homoseksualiteit in elk van de drie fantasmatische genotsposities...

Veronderstellen we nu even dat ik, door bijvoorbeeld te wijzen op de homoseksualiteit, A er inderdaad toe hadden kunnen bewegen om zijn analyse verder te zetten, en dus het permutatiespel tot het onbekend einde te spelen. Veronderstellen we dus dat A binnen de overdracht alle mogelijke structurele genotsposities in het fantasme had doorgesparteld. Via die doorwerking (*Durcharbeitung*) zou hij dan mogelijks gekomen zijn tot een intieme kennis van het genot, zoals dat in elk van die posities is gecondenseerd. Uiteindelijk zou dan misschien ook het inzicht zijn gedaagd dat geen van die drie uiteindelijk het probleem van het seksuele genot definitief voltooit – met de uitdrukking van Duchamp. Geen van die drie fantasmatische genotsposities laat toe om het eigen verlangen definitief te vermijden. En misschien zou A dan ook gekomen zijn tot het verlossende besluit dat het niet meer de moeite loont om telkens opnieuw te proberen dat fantasme te herstellen in zijn oorspronkelijke staat, om zich te nestelen in zijn oorspronkelijke genotpositie of een andere genotspositie binnen datzelfde fantasme. En dat het beter is om maar meteen radicaal te kiezen voor de grote onbekende van het eigen verlangen. Daarmee had A ten slotte ook een goede reden gehad om te stoppen met zijn psychoanalyse, echt te stoppen – gewoon omdat hij genoeg had van al dat *much ado about genothing*.

1.7. **Aan gene zijde van het ontblotingsfantasme**

Een analyticus en zijn verlangen

Zoals al herhaaldelijk aangegeven is deze passe cruciaal in de eigen psychoanalyse van de psychoanalyticus. Wie als analyticus wil werken, moet enige notie hebben van het fantasmatisch scenario volgens hetwelk hijzelf zijn wereld organiseert. Hij moet weten vanuit welke fantasmatische posities hij de seksuele verhouding tussen man en vrouw, tussen vader en moeder, telkens opnieuw organiseert – teneinde daar zelf een zeker genot uit te putten. Enkel van daaruit kan men verwachten dat het fantasme even de tang van zijn perverse greep op het genot lost. Enkel van daaruit kan iemand zich nog onmogelijk tevreden stellen met één of andere positie binnen het fantasme. Deze tra-

versering houdt nu echter ook de verplichting in om een totaal nieuwe plaats te zoeken aan gene zijde van het fantasme – plaats die het verlangen (*désir*) is.

Dat een psychoanalyse kan leiden tot 'iets nieuws' suggereerde Freud al even, helemaal op het einde van zijn psychoanalytische ervaring en theorievorming, in "Die endliche und die unendliche Analyse" (1937). Daar onderzoekt Freud de mogelijkheid om een conflict tussen Ik (*Ich*) en drift (*Trieb*) definitief op te lossen (*erledigen*); kan het Ik de drift definitief beteugelen (*bändigen*)? Enerzijds valt Freud terug in zijn vertrouwde pessimisme: "Psychoanalyse is tot niets anders in staat dan wat iemand die psychisch gezond is vanzelf tot stand brengt". Uiteindelijk blijft het allemaal toch altijd een economische kwestie van krachtsverhoudingen: het Ik beheerst de drift nooit echt; als deze plotseling weer opwelt, is het Ik weer even machteloos als voorheen. Verrassend optimistisch is daarentegen Freuds plotse "pretentie om een toestand te installeren die in het Ik niet spontaan voorhanden is, een nieuwe creatie die de geanalyseerde wezenlijk doet verschillen van wie niet geanalyseerd is." Dit zou neerkomen op een doorbreking van de overmacht (*Übermacht*) van de kwantitatieve factor, waardoor het subject niet meteen weer neurotisch wordt bij elke nieuwe driftopstoot. Anders of Lacaniaans gezegd: het fantasme, dat inderdaad de onderwerping van het subject aan de overmacht van het driftmatig genot regelt en vergrendelt, is niet meer alles bepalend; en van daaruit zou het dan inderdaad moeten denkbaar zijn om een positie buiten dat fantasme in te nemen, namelijk de positie van het eigen verlangen.

Freud zelf durft uiteindelijk echter niet echt in die zin beslissen. Vol spijt verwijst hij naar het ongestadig effect (*Unstetigkeit in der Wirkung*) van zijn analyses. (Freud, 1960 [1937], 62-71).

Lacan heeft deze Freudiaanse knoop wel doorgehakt. Voor Lacan is het wel degelijk mogelijk om tot een eigen verlangen te komen aan gene zijde van het fantasme, er is wel degelijk een punt waarop het subject niet meer compleet onderworpen is aan de drift. Tot dit standpunt is Lacan vooral gekomen vanuit de evaluatie van de resultaten van de eigen analyses van psychoanalytici, wat heeft geleid tot één welbepaalde invulling van dit verlangen als het verlangen van de analyticus (*désir de l'analyste*). Traversering van het fantasme leidt dus tot het verlangen van de analyticus, dat moet garanderen dat elke psychoanalyticus zijn eigen positie uitvindt, zich vanuit een eigen verlangen vestigt én blijft waarmaken als psychoanalyticus.

De verschillende concrete invullingen van het verlangen van de analyticus doen hier minder terzake dan de inherente ironie van dat verlangen. Waarom zou iemand op het einde van zijn analyse immers nog analyticus willen worden? Op dat moment heeft de positie van analyticus immers alle charme verloren. De betovering door de eigen analyticus is verbroken, hij wordt niet langer geïdealiseerd, hij laat onverschillig (met de meesterbetekenaar van Duchamp). En toch willen sommige analysanten nog zijn plaats innemen en affirmeren ze dat ze zelf ook analyticus willen worden – hoewel ze maar al te goed beseffen dat ze op hun beurt finaal ook weer zullen gedumpt worden. Analyticus wordt men dus zoals Luther zich volgens de overlevering tegenover de paus zou hebben geafficheerd als de ketter die voortaan zijn eigen eenzame weg moest gaan: "Hier stehe ich, ich kann nicht anders!" – "Hier sta ik dan, ik kan niet anders... dan analyticus worden!".

Duchamp en zijn ready-made

Met deze schets van de traversering van het fantasme in een psychoanalyse en het onuitgegeven, ironische verlangen waarop dit uitmondt, keer ik terug naar het punt waarop ik Duchamp verliet. Duidelijkheidshalve overloop ik nog even de belangrijkste etappes van zijn fantasmatisch parcours. Het huwelijk van Suzanne deed zijn fantasme en bijgevolg ook zijn wereld instorten. De "Jeune homme" en het "Nu" waren daarvan de trieste én de schandalige brokstukken. Met "La mariée mise à nu" bekende hij vervolgens zijn fantasme, in een wanhopige poging om een seksuele verhouding tussen subject en object te reconstrueren en zijn imaginaire plaats als Ik in het centrum van de realiteit te recupereren. Die ambitieuze reconstructie van fantasme en narcisme mislukte echter. En dat was uiteindelijk ene goede zaak: via het jarenlange werk aan het Glas bleek hij zonder omwegen afgestevend te zijn op het punt waartoe, in het beste geval, een psychoanalyse leidt: een traversering van het fantasme.

Net als de analyticus op het einde van zijn analyse kon Duchamp zich aan het einde van zijn Glas niet meer verschansen op een of andere fantasmatische genotspositie. Ook hij moest met de realiteit een andere verhouding aangaan, die niet meer alleen gedicteerd werd door de dwang om kost wat kost een beetje genot voor zichzelf te garanderen. Ook hem restte uiteindelijk geen andere uitweg dan een eigen verlangen, met alle ironie die daaraan eigen is – eigen verlangen dat hem tot een der grote ketters van de kunstgeschiedenis zou maken.

Een eerste ketterse uiting van Duchamps verlangen was de uitvinding van een nieuwe waarde in de esthetica, met de ready-made. Pas daarmee is 'Duchamp' een begrip geworden. Wie kent niet de omgekeerde pisbak, of de Mona Lisa met snor en sik – twee iconen van de 'postmoderne' kunst? De ready-made markeert echter niet alleen een revolutie in de kunstgeschiedenis, maar ook in Duchamps eigen fantasme. Mijn stelling inzake de ready-made is heel eenvoudig dat elke ready-made beantwoordt aan een afvalfenomeen van de mislukte reconstructie van het fantasme in het Glas. In aanmerking voor het statuut van ready-made komen alle stukken en brokken die Duchamp vindt aan gene zijde van het Glas; ze zijn niet bruikbaar voor de reconstructie van het fantasme in dat Glas, maar toch 'bewaart' hij die hij op een of andere wijze. De ready-made is dus geen creatio ex nihilo, maar een heuse *creatio ex palea*, een creatie uit het kaf (*palea*) van het fantasme.

Verderop kom ik uitgebreid terug op de verhouding van de ready-made tot het fantasme. Daaruit zal ik dan ook lessen trachten te trekken voor de positie van de psychoanalyticus – ook hij wordt immers verondersteld te werken vanuit dat 'extieme' punt (Lacan, 1986 [1959-1960], 167; Lacan, [1968-1969]), 12-03-69.[53] Aan gene zijde van het fantasmatisch Glas doet Duchamp echter nog enkele andere merkwaardige 'uitvin-

53. Net als de overdrachtsbetekenaar (*signifiant du transfert*) en de traversering van het fantasme (*traversée du fantasme*) is ook die extimiteit (*extimité*) een hapax in het onderwijs van Lacan. En eens te meer is het Miller die deze notie heeft uitgewerkt tot een volwaardig Lacaniaans concept, die ze klinisch bruikbaar heeft gemaakt en voor het breder publiek heeft gepopulariseerd. (Miller, onuitgegeven [1985-1986]; Schokker en Schokker, 2000).

dingen', die niet zonder relevantie zijn voor een analyticus. Ik laat deze eerst even de revue passeren.

Experimentele passies = passies zonder fantasmatische voeding

Zo ontwikkelde Duchamp een aantal 'experimentele passies', of hij experimenteerde alleszins op passionele wijze met taal, seks, schaken, zaken en optica.

Zijn taalpassie dreef hem tot taalexperimenten geïnspireerd door de hermetische poëzie van Stéphane Mallarmé en de psychotische taalstoornissen van Raymond Roussel. Daarbij beperkte hij zich niet tot het Frans; toen hij zich in de Verenigde Staten vestigde, ging hij dapper door in het Engels.

Vaak lijken zijn woordspelingen op het eerste gezicht betekenisloos. Eenmaal ontcijferd blijkt het echter vaak te gaan om grove seksuele allusies, die meestal tot stand kwamen via quasi-mathematische permutaties van letters of fonemen. Een typisch voorbeeld is de *incesticide* die "met de moeder moet slapen aleer haar te doden". Dat curieuze woord is inderdaad een berekende lapsus van *insecticide*: de 'c' en 's' ruilden van plaats. Een ander voorbeeld, in het Engels, is de titel van een der meest *unheimliche* ready-mades, namelijk "Fresh Widow" (1920). Dit werk bestaat uit een miniatuurversie van openslaande balkondeuren (*french windows*), waarvan de ramen zijn verduisterd met zwart leer "dat geregeld dient opgeblonken te worden". Via verduistering van de 'n' verworden de *french windows* tot een *fresh widow* of een 'op seks beluste weduwe'.

In het beste geval zijn Duchamps woordspelingen echte equivoques, naar het voorbeeld van *même = m'aime*. Zo kan *L.H.O.O.Q.*, het onderschrift van de Mona Lisa met snor en sik, gehoord worden als *Elle a chaud au cul*. Een Engelstalig voorbeeld is *Douche it again*, dat kan gehoord worden als *Do shit again*. Ik zou nog een hele reeks voorbeelden kunnen geven, die allemaal getuigen van even slechte smaak – Duchamps woordspelingen waren inderdaad niet echt bedoeld om mee te lachen.

In direct verband met dit soort taalspelletjes staat een tweede experimentele passie of passioneel experiment, namelijk het seksueel experiment met een vrouwelijk *alter ego*, zijnde Rrose Sélavy. Deze naam is meteen een typisch voorbeeld van een equivoque: *Rrose Sélavy* valt inderdaad ook te horen als *eros, c'est la vie*, "Het leven is nu eenmaal eros, niets aan te doen!". Zijn obscene woordspelingen ondertekende Duchamp overigens graag met deze vrouwennaam. Dit wat ook het geval voor heel wat ready-mades, die op deze wijze als het ware de vrouwelijke rekwisieten van Rrose Sélavy vormen. Een van 'haar' eerste ready-mades is de ontmaskering van de Mona Lisa als vrouwelijk *alter ego* van Da Vinci, gewoon door haar een snor te geven (1919). Voor Duchamp was Rrose Sélavy wat de Mona Lisa voor Da Vinci was.

De grote Weense dadaïst Sigmund Freud had reeds in 1910 even gesuggereerd dat de Mona Lisa wel eens een zelfportret van Da Vinci zou kunnen zijn. In zijn essay over het narcisme en de homoseksualiteit van Da Vinci was Freud echter blind gebleven voor het vrouwelijk of Ander genot bij zijn Mona Lisa (Freud, 1960 [1910], 183 en 189). Met het equivoque "L.H.O.O.Q." zou Duchamp dit ruimschoots compenseren.

Een derde experimentele passie, naast de obscene woordspelingen en het vrouwelijk *alter ego*, culmineerde in een serie optische experimenten. Samen met zijn vriend, de surrealistische fotograaf Man Ray, ontwierp Duchamp allerlei opstellingen en toestellen, die optische illusies moesten produceren. Met de ironie hem eigen nam hij die experimenten op een gegeven moment zelfs zo ernstig dat hij ermee op een uitvindersalon ging staan.

Duchamp experimenteerde ook op passionele wijze met *commerce* rond de kunst. Met de erfenis van zijn vader promootte hij bijvoorbeeld de beeldhouwer Brancusi. Anderzijds stelde hij voor verschillende mecenassen kunstverzamelingen samen. En door Breton liet hij zich inhuren als organisator van diens spraakmakende surrealistische tentoonstellingen. Maar hij was evenmin vies van commercie in de laagste betekenis: ooit probeerde hij een dadaïstische halsketting te commercialiseren, en hij begon zelfs een bedrijfje dat een flesgroene trui op de markt had moeten brengen.

Last but not least zijn er de spelexperimenten. Een tijd lang was Duchamp bijvoorbeeld koortsachtig op zoek naar een systeem dat gegarandeerd winst op de roulette moest opleveren. Die passie verklaarde hij met een typische, ironische equivoque: "I did not really stop drawing, now I draw on chance!", "Ik stopte niet met tekenen, nu t/reken ik op het toeval". Zijn poging om greep te krijgen op het kansspel lijkt inderdaad plaats te grijpen in het gat gelaten door het fantasmatisch Glas.

Zijn grootste spelpassie gold echter het schaken, dat zelfs lange tijden zijn interesse voor de kunst vermocht te verdringen. In die periodes beschouwde Duchamp zichzelf als een *chessmaniac*, met als motto *chess and yes*. Zoals bij alle andere passies ging hij ook in dat schaken zeer ver, zij het weer niet zonder ironie. Zo won hij de Eerste Internationale Schaakolympiade Per Post, in een partij die vier jaar duurde. Verder schreef hij een boek over een schaakprobleem dat praktisch nooit voorkomt. En ten slotte fungeerde hij ook enige tijd als mentor van het jeugdige schaakgenie Bobby Fischer.

Tot daar een overzicht van Duchamps curieuze experimentele passies. Ook deze hebben hem wel eens de diagnose van psychose opgeleverd, vooral tegen de achtergrond van zijn onverschilligheid (Reboul, 1954). Zelf zie ik daartoe weinig aanleiding. Het lijkt om echte experimenten te gaan. Duchamp experimenteert met een passie, maar bewaart daartegenover altijd een ironische afstand (zoals mijn tussentitels proberen aan te geven). Mijn hypothese is dat die experimentele passies beantwoorden aan een soort uitgezuiverde affecten. 'Zuiver' betekent dan dat ze zijn afgesneden van hun fantasmatische voedingsbodem, waardoor ze niet langer meer verzadigd zijn met fantasmatisch genot. Duchamps experimentele passies komen dus in de plaats van de valse, fantasmatische affecten uit de neurose.

Ik geef grif toe dat het niet evident is om deze visie te verdedigen in het geval van het schaken. Op moeilijke momenten, bijvoorbeeld na de dood van zijn ouders en tijdens zijn (korte) eerste huwelijk, kon Duchamp zich inderdaad een hele tijd compleet verliezen in het schaken. Schaken nam dan niet alleen de plaats in van wat men 'authentieke gevoelens' pleegt te noemen, maar ook van elke vorm van kunst.

"Étant donnés: 1° la chute d'eau/2° le gaz d'éclairage" = het leeggebloede fantasme

De derde schakel in Duchamps antwoord op de mislukte reconstructie van het fantasme in het Glas, naast de onverschillige ready-mades en de experimentele passies, is misschien wel de belangrijkste: de assemblage "Étant donnés: 1° la chute d'eau/2° le gaz d'éclairage". Duchamps tweede *magnum opus* bestaat uit een raamloze donkere kamer in het Philadelphia Museum of Modern Art. Twee kijkgaatjes in een oude, versleten deur maken de argeloze voorbijganger tot voyeur van een driedimensioneel tableau: in een idyllisch zonovergoten landschap, met op de achtergrond een klaterend watervalletje, ligt een fragment van een naakte vrouw achterover, die met een ouderwets gaslicht haar kaalgeschoren geslacht belicht.

Zonder dat iemand daar weet van had behalve zijn tweede vrouw, werkte Duchamp daar twintig jaar lang aan (1946-1966). Tegengesteld aan het Glas werd dit werk wél definitief voltooid. Waar hij het gat in het Glas nog had proberen te dichten (én te reveleren) door de publicatie van voorbereidende schetsen en nota's, voegde hij aan het afgewerkte "Étant donnés" een uitgebreide en rijkelijk geïllustreerde handleiding voor de assemblage toe. Om duistere redenen heeft Duchamp dit werk niet willen 'openstellen' voor zijn dood (1968).

Hier zal ik niet dieper ingaan op "Étant donnés". Een interessante denkpiste zou alleszins zijn om dit werk te beschouwen als een reünie van De Bruid en Haar Vrijgezellen (en een toevallige Toeschouwer) – maar dan buiten het kader van het fantasme, aan gene zijde van het fantasmatisch genot, onder het regime van de ondertussen uitgewerkte onverschillige esthetica (anesthetica) van de ready-made. Dit wordt alleen al door de titel gesuggereerd. De Franse uitdrukking *étant donné* (gegeven zijnd) vertaalt immers het Engelse woord *ready-made* (kant en klaar).[54] Vervolgens waren waterval en verlichtingsgas ook al gegeven of *ready-made* in het Glas, als energiebronnen van de Vrijgezellenmachine. Pikant én relevant detail is ten slotte ook nog dat Duchampkenners het hyperobscene "Étant donnés" ondereen ook wel eens grinnikend bestempelen als zijn *ready-maid* (meid die er klaar voor is).

Duchamps unheimliche artistieke testament lijkt iets te zeggen rond het statuut van het fantasme na zijn traversering: welke vorm neemt dit aan, als alle genot is weggeëbd? Ik ga hier echter niet dieper in op "Étant donnés". Gelijk hoe moet de lezer daarvoor eerst een beter kijk hebben op de ready-made.[55]

---

54. 'Gegeven zijnd' is de letterlijke vertaling van *étant donné*, dat gewoonlijk vertaald wordt als 'gezien', bijvoorbeeld in de uitdrukking *étant donné les circonstances*, 'gezien de omstandigheden'.

55. Het *monstrum* van "Étant donnés" moet tegelijker tijd vanuit verschillende kanten benaderd worden. Dit kan bijvoorbeeld ook vanuit de stelling van Gérard Wacjman dat de beeldende kunst na WO II draait rond 'de navel van de *shoah*', zijnde de gaskamers (Wacjman, 2000). De gaskamers hebben een gat geslagen in de voorstelling, daaraan lijkt niemand een herinnering bewaard te hebben. Deze amnesie stelt de beeldende kunst dan ook voor een probleem: "Hoe kan men *dat* tonen, hoe iets tonen dat geen beeld heeft en dat niemand heeft gezien?". Een film als "Shoah" (Lanzmann, 1985) lost dat op door een quasi eindeloze aaneenrijging van getuigen die (beweren dat ze) niets hebben gezien. Op deze wijze dicht uiteindelijk 'een stem' de bres in het beeld.

1.8. **Eerste kenmerken van de ready-made**

Traversering van het fantasme valt samen met zijn reconstructie
Duchamp vindt ready-mades vanaf het begin van het Glas

In het vervolg zal het hoofdzakelijk gaan over de ready-made. Ik herinner eraan dat we zullen proberen om daaruit lering te halen voor de positie van analyticus, die eveneens *ready-made* of *étant donné* is. Maar eerst moet ik toch even anticiperen op een mogelijk misverstand. Ik stelde dat de ready-made het product is van de mislukte reconstructie van het fantasme of zijn traversering, een afvalproduct van het Glas. Dit hoeft echter niet te betekenen dat hij slechts verschijnt op het einde van het Glas, in 1923, wanneer Duchamp dit als definitief onvoltooid beschouwt. Hetzelfde geldt trouwens ook voor de experimentele passies. Zo lineair is de ontwikkelingsgeschiedenis van het fantasme niet. De onmogelijkheid om het definitief te voltooien moet immers reeds van bij zijn conceptie in het Glas ingeschreven zijn geweest. Vanaf het prille begin moeten microscopische 'barstjes' latent werkzaam zijn geweest, wachtend om vergroot en geëxposeerd te worden in het lange en pijnlijke proces van reconstructie van het fantasme. Deze eerste tekenen van traversering vallen echter slechts *nachträglich* als dusdanig te interpreteren eenmaal de reconstructie van het fantasme definitief is mislukt, eenmaal die traversering geschied of geschiedenis geworden.

Blijkt inderdaad dat Duchamp meteen reeds bij het begin van het Glas is gestruikeld over 'dingen' die daarin niet pasten. De eerste ready-made die naam waardig ontstond toen Duchamp, na enkele jaren voorbereiding, concreet werk begon te maken van het Glas. Het betreft "In advance of the broken arm" (1915), een ordinaire sneeuwschop die hij aan het plafond van zijn atelier ophing, met daarop die 'titel'.

Duchampkenners zullen hier ongetwijfeld protesteren, en komen aandraven met "Bottlerack", een flessendroogrek (1914), of zelfs met het nog vroegere "Bicycle Wheel"

Aansluitend bij deze stelling van Wacjman zou ik hier, met alle omzichtigheid, de hypothese willen opperen dat Duchamps kamer "Étant donnés: 1° la chute d'eau/2° le gaz d'éclairage" wel eens een poging zou kunnen zijn om toch iets te tonen van dat 'onvoorstelbare'. Voor alle duidelijkheid: Duchamp zelf suggereerde dit nooit. Anderzijds wijzen toch heel wat details in deze richting. De datum bijvoorbeeld waarop dat project startte, in 1946, vlak na het bekend worden van de gaskamers. Uiteraard kunnen we ook niet omheen de bevreemdende titel én iconografie. *Eau* (waterval) en *gaz* (verlichtingsgas) alluderen in eerste instantie op zijn Glas, maar anderzijds dringt zich toch ook de associatie op met de bedrieglijke douches en het dodelijke gas. Idem voor de volledige ontharing; hoewel in eerste instantie ook weer een persoonlijke obsessie van Duchamp zelf, is deze praktijk sedert de kampen toch ook hét symbool geworden van het 'verlies van identiteit'. Tenslotte hield Duchamp dit werk zijn leven lang geheim – alsof hij het inderdaad een tijdlang letterlijk zijn statuut van gat in de voorstelling wou gunnen. Eenmaal opengesteld werd het publiek in die kamer overvallen door een fundamentele horreur tegenover de eigen positie als voyeur van een niet fantasmatisch, compleet gedeseksualiseerd universum – zoals heden nog elke bezoeker van een vernietigingskamp. Wacjman wijst er ook op dat de kunst na de *shoah* geen echte beelden meer kon creëren. Sedertdien produceert ze enkel nog *empreintes* van dat gat in de voorstelling, 'afdrukken' of 'afgietsels' van iets onzichtbaar. En ook dat lijkt Duchamp weer als eerste begrepen te hebben. "Étant donnés" zelf bleef verborgen, maar anderzijds bestonden de ready-mades die hij na 1946 publiek maakte hoofdzakelijk uit brokstukken van de *moule* van de (partiële) vrouw uit "Étant donnés". Paradoxaal genoeg hadden al deze ready-made *empreintes* een erotische connotatie. Bijvoorbeeld "Feuille de vigne femelle" (vrouwelijk vijgenblad) (1950), "Objet dard" (pikvoorwerp, als equivoque op *objet d'art* of kunstvoorwerp) (1951) en "Coin de chasteté" (kuisheidswig) (1954).

(1913), een omgekeerd fietswiel op een taboeret. Om mijn keuze te rechtvaardigen kan ik niet beter doen dan even op een rijtje te zetten aan welke kenmerken en criteria de ware ready-made volgens Duchamp zelf moet voldoen. Daaruit zal dan inderdaad blijken dat het flessendroogrek én het fietswiel niet voldoen aan elk een ander essentieel criterium; de sneeuwschop daarentegen zal die test met glans passeren. Voor 1915 kan dus slechts sprake zijn van een soort proto-ready-mades.

Subvertering van tijd en ruimte

Een eerste belangrijk kenmerk van de ready-made is zijn spel met de Kantiaanse coördinaten van zijn materiële bestaan. De ready-made is minstens een interventie in ruimte én tijd.

Het fietswiel is een mooi voorbeeld van het principe van de verplaatsing (*Entstellung*) in de ruimte waarop heel wat latere echte ready-mades (onder andere) zijn gebaseerd. Een gebruiksvoorwerp wordt gedesoriënteerd, waardoor het in elk geval al zijn utilitaire functie verliest, en soms ook een verrassend nieuwe poëtische kant reveleert. Zo staat het fietswiel op zijn kop, doelloos in de lucht draaiend. Ook een pisbak werd onbruikbaar, en ontpopte zich zelfs tot een "Fountain" (1917) (fontein), gewoon door hem op de rug te kantelen.[56] "Trébuchet" (1917) (vogelknip) is een kledingkapstok die Duchamp aan de vloer nagelde, nadat hij er een paar keer over was gestruikeld in zijn atelier. En "Hat rack" (1917) is een hoedenkapstok die van het plafond naar beneden hangt, als een spin aan een draad.

Blijft echter dat bij heel wat ready-mades dergelijke ruimtelijke desoriëntatie niet lijkt mee te spelen.

Duchamp zelf hecht meer belang aan de situering van de ready-made in de tijd. Paradigma op dat punt is "Comb" (1916), een stalen kam die hij zeer precies dateert op "FEB. 17 1916 11 A.M.". Merkwaardig daarbij is dat deze temporele *inscription* (die dag, die datum, dat uur) werd vastgelegd nog voordat Duchamp zelf wist welke concrete vorm de ready-made in kwestie zou aannemen. Eerst dient zijn tijd vastgelegd te worden en dan kan een ready-made ook effectief gevonden worden "with all kinds of delays" (met alle soorten uitstel) – wat Duchamp een *rendez-vous* noemt. Het eerste het beste willekeurig voorwerp dat op die *blind date* komt opdagen, bijvoorbeeld een kam, moet dan verwelkomd en bevestigd worden als ready-made. Bij wijze van inlichting (*information*) wordt daarop dan zijn geboortetijd genoteerd.

Deze procedure moest volgens Duchamp het aantal ready-mades per jaar beperken. Alsof hij het zich in eerste instantie, met het criterium van ruimtelijke desoriëntatie, toch iets te makkelijk had gemaakt en overspoeld dreigde te worden door ready-mades: van al wat niet te heet of te zwaar was, kon immers in een handomdraai een ready-made gemaakt worden. Als die ruimtelijke verplaatsing nu mag gelijkgeschakeld worden met de Freuds verschuiving of Lacans metonymie, dan lijkt het *rendez-vous* in de

56. Duchamp plaatste 'zijn' handtekening (R. Mutt) zodanig dat de pisbak slechts gekanteld te 'lezen' viel.

tijd een truc om de potentiële eindeloosheid daarvan alsnog aan een of andere wetmatigheid te onderwerpen.

Naar het povere resultaat te oordelen is dat ook aardig gelukt: van 1915 (sneeuwschop) tot 1965 (geschoren Mona Lisa), in vijftig jaar tijd, kwamen niet meer dan twintig ready-mades tot stand, dus minder dan één om de twee jaar.

Dit blinde *rendez-vous* met de ready-made – "with all kinds of delays" – vertoont overigens ook enige gelijkenis met een typisch dwangneurotische redenering: "Als ik tegen dan (een of ander moment) dit niet heb gedaan (een of ander goede bedoeling)... dan zal dat gebeuren, dan zal ik dat moeten doen (een of andere straf of boete)". Uiteraard komt noch van die plannen noch van die straf ooit iets in huis; de dwangneuroticus blijft maar uitstellen, zijn poging om greep te krijgen op de metonymie van zijn verlangen blijft vruchteloos. Hiermee suggereer ik geenszins dat Duchamp een dwangneuroticus zou zijn; als kunstenaar slaagt hij immers waar gelijk welke vorm van psychopathologie faalt. Maar anderzijds komt de dwangneurose, in haar mislukking, wel de verdienste toe te suggereren dat achter het *rendez-vous* voor zijn ready-mades (de als-zin van Lyotard) ook bij Duchamp een bepaalde angst voor zijn verlangen (de dan-zin) zou kunnen schuilen.

Het woord ready-made als neologisme

Belangrijker dan die Kantiaanse coördinaten van ruimte en tijd, en het symbolische gebruik dat Duchamp daarvan maakt, is een koppel van direct symbolische criteria voor de ready-made. Het eerste houdt verband met zijn nominalisme, het tweede met zijn naam.

Vooreerst Duchamps nominalisme (de Duve, 1984). "In advance of the broken arm" (1915) beschouw ik als de eerste ready-made, gewoon omdat deze sneeuwschop het eerste ding is dat Duchamp zelf met die naam bedacht.[57] Ready-made is wat Duchamp *ready-made* noemt.

Belangrijker dan de beperkte reeks concrete ready-mades die hij zodoende in het leven riep, lijkt dan ook de talige uitvinding van het woord *ready-made*.[58] Het woord bestond weliswaar reeds als adjectief; in zijn substantiefvorm mag het echter beschouwd worden als een neologisme – maar dan wel eentje dat het, tegengesteld aan bijvoorbeeld psychotische neologismen, 'gemaakt' heeft. De Fransman Duchamp, die op dat moment voor de Eerste Wereldoorlog naar de Verenigde Staten was uitgeweken, maakte daarmee uiteindelijk alle wereldtalen een woord rijker.[59]

---

57. Fietswiel én flessendroogrek werden pas achteraf, na Duchamps aankomst in de Verenigde Staten, benoemd als ready-made. De uitvinding van het woord 'ready-made' lijkt inderdaad zijn entree in een nieuwe taal te markeren.

58. Meestal wordt *ready-made* geschreven zoals Duchamp wenste, met een koppelteken. *Ready-made* kan vertaald worden als 'klaar voor gebruik', 'pasklaar', of zelfs als 'confectie', maar uiteraard neem ik het woord liever over.

59. *Ready-made* werd niet overgenomen in het Frans: Duchamp was nooit sant in eigen land.

De populariteit van de term *ready-made* impliceert meteen ook dat hij vaak mis begrepen wordt. Twee voorbeelden slechts. Het "van Dale" woordenboek maakt van de *readymade* (in één woord) een "(kunst)object, dat zonder nadere bewerking tot kunstwerk wordt verheven, b.v. een tekst uit een krant tot gedicht, een boomstronk tot plastisch kunstwerk – term van Marcel Duchamp, ± 1913". De onvolprezen "Encyclopaedia Britannica" heeft het over "everday object selected and designated as art; the name was coined by the French artist Marcel Duchamp (...) by selecting man-produced, commonplace objects Duchamp protested the excessive importance attached to works of art and attempted to destroy the notion of uniqueness of the art object". Voorbeeld zou het fietswiel zijn. Aan deze encyclopedische woordenboekdefinities schort heel wat, waardoor ze wel moeten geïllustreerd worden met slecht gekozen voorbeelden. De boomstronk van "van Dale" is wel het allerbelabberdste, het betreft niet eens een voorwerp dat *made* is, of 'gemaakt' in de zin van een *man-produced* industrie- of massaproduct – want dat is inderdaad een karakteristiek van de ready-made die ik nog niet vermeldde.

Gemaakt of niet, ready-made is in essentie wat Duchamp *ready-made* noemt. Een *ready-made* is in eerste instantie zijn bijdrage tot de taal – die het product is van de traversering van het fantasme van de Bruid, haar Vrijgezellen en hun toevallige Toeschouwer, middels het Glas. Het woord *ready-made* vormt overigens ook een omkering van Duchamps finale kwalificatie van het Glas als *definitively unfinished*. De *ready-made* is *a priori* al 'definitief voltooid' en realiseert dus zonder slag of stoot waartoe Duchamp ondanks het jarenlange werk en alle kunstgrepen nooit kwam met het Glas.

Maar zo af waren de ready-mades blijkbaar ook weer niet. De naam *ready-made* zelf blijkt immers vatbaar voor heel wat verbijzondering – alsof hij fungeert als een soortnaam, misschien zelfs een achternaam. Ik geef een overzicht.

Duchamp bestempelt verschillende van zijn ready-mades als *aidé* of *assisted*, omdat hij aan het kant en klaar gevonden gebruiksvoorwerp 'iets' heeft toegevoegd, "dat de geest van de kijker moet verheffen tot andere, verbaler regionen". Dat kan een ruimtelijke manipulatie zijn, zoals bij de pisbak of de kapstok. Meestal echter betreft het een inscriptie,[60] zoals het al aangehaalde "In advance of the broken arm" op de sneeuwschop (1915). Dit geldt ook voor "3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la sauvagerie" op de kam (1916). Idem voor de onbegrijpelijke tekst met weggevallen letters, als in een defecte neonreclame, op "À bruit secret" (1916), dat bestaat uit een bol koord tussen twee metalen plaatjes, waarin iemand een klein voorwerp plaatste, dat geluid maakt als men de assemblage schudt, en waarvan Duchamp zelf nooit heeft geweten wat het was.

Als Duchamp aan het gevonden voorwerp een ander voorwerp toevoegt, dat hij eventueel speciaal daarvoor had gemaakt of laten maken, dan heet het resultaat een *semi-ready-made*. Die toevoeging heet "een grafisch presentatiedetail". Een voorbeeld is "Why not sneeze Rose Sélavy?" (1921), bestaande uit een vogelkooi gevuld met mar-

60. Dergelijke tekst of inscriptie valt niet noodzakelijk samen met de titel of 'naam' van de ready-made.

merteerlingen die hij effectief liet maken – daartussen steekt ook een thermometer, wat hem *assisté* maakt.

Andere ready-mades zijn dan weer *rectifié*, omdat het voorwerp zelf werd bijgewerkt. Bijvoorbeeld "Apolinère enameled" (1916-1917), een publiciteitsplaat. Of "Wanted" (1923), een poster met zijn eigen tronie.

Imité wordt een *ready-made* als hij identiek is nagemaakt naar een bestaand voorwerp. Bijvoorbeeld het uithangbord "Eau et gaz à tous les étages" (1958). Overigens werd mettertijd merendeel der ready-mades *imité* in een andere, ironische zin: nadat de originele ready-made was verloren gegaan, liet Duchamp hem in beperkte oplage namaken. Bijvoorbeeld de acht gesigneerde en genummerde replica's van de pisbak "Fountain".

Er bestaat ook een unieke *imitated rectified ready-made en deux parties*, bestaande uit twee potlappen waarvan de ene mannelijk en de ander vrouwelijk werd 'geseksueerd' (1959).

Om duistere reden heet "The corkscrew's shadow" (1918), of de schaduw van een kurkentrekker, een *provoked ready-made*. Het samenspel van schaduwen van een aantal ready-mades, zoals in het schilderij "Tu m'" (1918), leidt tot een *ready-made rapproché*.

De *ready-made réciproque* draait het concept van de ready-made om een kunstwerk aan te wenden als gebruiksvoorwerp. Bijvoorbeeld de instructie "Een Rembrandt als strijkplank gebruiken".

De merkwaardigste verbijzondering van de ready-made heb ik hogerop al vermeld, naar aanleiding van het tweede huwelijk van Suzanne: de zogenaamde "Ready-made malheureux" (1919), die ook weer bestond uit een instructie: "Een geometrieboek ophangen onder het balkon en laten ontbladeren in weer en wind". Deze ready-made ontmaskerde ik al als een reprise van de "Jeune homme triste dans un train" (1912) die Marcel zich voelde na haar eerste huwelijk. Als Ready-made een familienaam is, dan is *Malheureux* in elk geval de meest persoonlijke, de Marcel onder de voornamen.

(Eigen)naam maken: Duchamp = ready-made = sintoom

Het woord *ready-made* lijkt dus te kunnen fungeren als een soort familienaam. Anderzijds associeert Duchamp op die wijze ook zijn naam met een aantal massaproducten – waardoor *Duchamp* als het ware een soortnaam wordt. John Cage wees op de subversieve gevolgen: "Everything seen, every object that is plus the process of looking at it is a Duchamp (...) He found that object, gave it his name. Identification. What then shall we do? Shall we call it by his name or by its name?" (D'Harnoncourt & McShine, 1989 [1973], 188).[61] In principe kan Duchamp van elk willekeurig massaproduct stellen dat het een ready-made en dus een Duchamp is. Wie tegenwoordig een pisbak ziet, denkt meteen "Oef, een Duchamp!". Gelukkig dat Duchamp zijn ready-mades zelf heeft beperkt, anders was heel de wereld één Duchamp geworden. Wat Salvador Dali

61. John Cage was verantwoordelijk voor de *revival* van de belangstelling van Amerikaanse kunstenaars voor Duchamp in de jaren vijftig.

de zaak deed omkeren: "When all objects that exist, are considered ready-made (en dus Duchamp), there will be no ready-made (en dus Duchamp) at all".

Alles is ready-made (Cage). Niets is ready-made (Dali). Mijn stelling is dat ready-made enkel is wat Duchamp zelf als dusdanig benoemt. In dit opzicht is het ook tekenend dat, voor zover mij bekend, niet één van zijn vele epigonen het lef heeft gehad om te beweren dat iets ready-made was. De ready-made heeft artiesten bevrijd van creatieve remmingen, door hen te ontheffen van de verplichting om zich te machtigen vanuit het heersende esthetische discours en hen toe te laten van te scheppen vanuit het *nihil* van hun eigen verlangen... of het *palea* van hun fantasme. Maar uiteindelijk heeft hij geen school gemaakt, Duchamp werd niet de peetvader van het readymadisme.[62]

Ik veronderstel dat deze reductie van de ready-made tot een onnavolgbaar 'symptoom' van Duchamp discutabel is vanuit kunsthistorisch standpunt. Dat behoeft dan ook wat meer uitleg. En daarvoor grijp ik terug naar Lacans lezing van dit soort symptoom als een sintoom.

Volgens de laatste theorie van Lacan kan een analyse in het beste geval leiden tot een zogenaamd sintoom. Iemand kwam in analyse omwille van een symptoom dat het leven onmogelijk maakte. Vaak blijkt een analyse dat symptoom vrij snel te doen verdwijnen. Maar uiteindelijk blijkt het einde van een analyse, met de traversering van het fantasme, tot een nieuw soort symptoom te kunnen leiden. Het grote verschil met het aanvangssymptoom is echter dat dit eindsymptoom niet meer verzadigd is met fantasmatisch genot. Een analyse vertrekt dus van een vol symptoom om te eindigen met een leeg symptoom, dat Lacan dan een sintoom noemt. En daarmee valt dan wel weer te leven.

De meest interessante kant aan dit sintoom is wel dat het zich niet altijd beperkt tot een particulier fenomeen. In de mate dat het subject zich daarmee identificeert, en dus met volle overtuiging voor zijn sintoom gaat, kan dit eventueel ook een culturele en historische dimensie krijgen. Daarop wijst Lacan via een equivoque. In het Frans is *sinthome* een mogelijke uitspraak van het woord *symptôme*, die Lacan verkiest omdat ze een ironische equivoque in de stijl van Duchamp toelaat met *saint homme* (heilige man). Sommige symptomen kunnen inderdaad zo heilzaam zijn, dat ze iemand als het ware heilig maken. Dat betekent dan niet alleen dat ze de ultieme therapie zijn, die 'de ziel redden'. Maar in de mate dat iemand voor zijn sintoom gaat, kan hij/zij zich binnen een bepaalde cultuur ook ontpoppen tot een onnavolgbaar voorbeeld – wat de heiligen inderdaad waren in het katholicisme.[63] In onze postmoderne tijd, met het failliet van de religieus geïnspireerde Naam-des-Vaders zoals het Oedipuscomplex die volgens Freud installeerde (Verhaeghe, 1998, 81-148), lijkt dit oude sintoom van het onnavolgbare heiligenleven inderdaad terug furore te maken. Die heilzame of heilig makende identificatie met het sintoom is een mogelijk alternatief voor de Naam-des-Vaders, dat

62. In dit opzicht heeft het genie van de Franse taal het uiteindelijk misschien toch bij het rechte eind, door het woord *ready-made* onontvankelijk te verklaren; *ready-made* is immers geen soortnaam, maar een in de tijd gelimiteerd en bovendien tot één persoon beperkt fenomeen, een soort particulier symptoom of sintoom.

63. Het sintoom recycleert iets van de Freudiaanse sublimering.

kan toelaten om "zijn plan te trekken zonder de vader, op voorwaarde dat men er gebruik van maakt" (Lacan, [1975-1976], 13-04-76).

Een paradigma op dit vlak is Lacans analyse van Joyce. Vereenvoudigend: omdat Joyce er niet in slaagde om zich te verzekeren van een eigen identiteit (verlangen) via een psychische band (identificatie) met de vader (Naam-des-Vaders), moest hij wel zichzelf redden via een revolutionair nieuwe wijze van schrijven (een kettingreactie van onvoorstelbaar private grappen (*unconceivably private jokes*) (Adams, 1962; Lacan, [1975-1976], 20-01-76), waarmee hij de literaire kritiek (universitair discours) meer dan 100 jaar zoet hoopte te houden. Uit deze laatste pretentie van Joyce blijkt meteen ook de culturele kant van het sintoom: daarmee heeft hij inderdaad een nieuwe werkelijkheid gecreëerd, of confronteert hij alleszins op een nieuwe wijze met de werkelijkheid. De naam *Joyce* is synoniem geworden voor een nieuwe (visie op de) realiteit.[64] Volgens Lacan is dit inderdaad waartoe een analyse in het beste geval kan brengen.

Keren we echter terug tot Duchamp, met zijn onvoorstelbaar private grap van de ready-made. Zijn naam heeft hij niet gemaakt met de schandalige processie van Bruiden, van "Nu"' al over "La mariée" tot "Étant donnés", maar met de ready-made. Ook in zijn geval lijkt deze koppeling van zijn naam met een aantal massaproducten[65] een sintomatische oplossing te vormen voor een probleem met de Naam-des-Vaders.

Om te beginnen lijken alle kinderen Duchamp een probleem gehad te hebben met de naam van hun vader als familienaam. In elk geval gaf geen der drie zoons de naam Duchamp door.[66] Achteraf bekeken een symbolisch voorteken van die reële breuk in de generatielijn was al dat de twee oudsten hun kunst bedreven onder een pseudoniem. Gaston noemde zich Jacques Villon, Raymond nam het partiële pseudoniem Duchamp-Villon aan. Beiden deden dit vanuit een filiale piëteit, om de naam van de vader, een respectabele notaris, niet in diskrediet te brengen. Marcel was de enige die als kunstenaar zijn familienaam behield. Weliswaar zou hij vanaf een bepaald moment zijn ready-mades ook presenteren onder het pseudoniem *Rrose Sélavy*. Niettemin zijn deze uiteindelijk definitief geassocieerd geraakt met de naam Duchamp zelf, als zijn symbolische kinderen: een omgekantelde pisbak is en blijft "een Duchamp".

Tekenend in dit opzicht is overigens dat Marcel als enige ook echt vader werd, maar dan van een kind dat hij nooit erkende. Zijn dochter kruiste hij voor het eerst in de Parijse metro, in 1918, toen ze acht was. Veertig jaar later arrangeerde zijn tweede vrouw een tweede ontmoeting; vader en dochter spraken elkaar toen wel heel even, echter zonder enige allusie op hun verwantschap. Na het overlijden van Duchamp getuigde zijn dochter van de "immense barrière die ons scheidde; elk van ons had reeds zijn positie in het leven, het was te laat, hij was een zeer mysterieus persoon".

Duchamp nam dus op geen enkele wijze het vaderschap van zijn dochter op. Zijn echte kinderen waren een twintigtal artificiële voorwerpen. Verderop zal ik tonen dat hij in een bepaald opzicht ook de moeder is van die ready-mades. Dit betekent dat hij

---

64. Op andere wijze lijkt dit ook het geval bij Kafka. Ook zijn naam roept onmiddellijk een bepaald soort, in zijn geval *unheimliche* 'werkelijkheid' op. (Jonckheere, 1993b).

65. Wie tegenwoordig een pisbak ziet, denkt meteen "Oef, een Duchamp!"

66. Ook de zussen bleven kinderloos.

daartegenover beide ouderlijke posities verenigt – wat wel eens beschouwd wordt als de ultieme artistieke act: zijn oorsprong in zichzelf vinden of zijn eigen ouders zijn.

Ten slotte: als Duchamp met zijn ready-mades naam maakt en zich zodoende inschrijft in de symbolische keten van de generaties Duchamp en die verder zet, dan is dit slechts een logisch vervolg op het fantasmatische Glas waarmee hij zijn eigen voornaam maakte (*Mar-cel*) en zijn narcisme herstelde (*m'aime*). Het Glas is Marcel en de Ready-made is Duchamp.

1.9. **Onverschilligheid als selectiecriterium voor de ready-made = *ironisme d'affirmation***

Na deze lange uitweiding over de technische specificaties van de ready-made en zijn culturele betekenis als neologisme en sintoom, laat ik Duchamp zelf aan het woord over wat hij beschouwt als de grond van de zaak – en dat is het selectiecriterium dat hij daarvoor hanteert. "Op één punt wil ik klaar en duidelijk zijn, namelijk dat de keuze van die ready-mades mij nooit werd opgedrongen door een of andere esthetische lust (*délectation*). Ze was wel gebaseerd op een reactie van visuele onverschilligheid, die terzelfder tijd overeenkwam met een totaal gebrek aan goede of slechte smaak... wat in feite neerkomt op een complete anesthesie" (Duchamp, 1975, 191). Vanwaar haalt Duchamp nu dat nieuwe anesthetisch criterium van de onverschilligheid, waardoor zijn naam een keerpunt in de esthetica markeert?

Er zijn twee hypothesen mogelijk – die elkaar in principe wederzijds uitsluiten. Ofwel is die onverschilligheid een neurotisch fenomeen en situeert ze zich nog binnen het fantasme. Die onverschilligheid is dan een vorm van heel stil fantasmatisch genot. Deze hypothese volgen kan de psychoanalyse eventueel een aantal interessante klinische inzichten in verband met de neurotische onverschilligheid rijker maken. Maar we kunnen zijn onverschilligheid ook situeren aan gene zijde van het fantasme, als product van zijn traversering. En dan is ze geen bron meer van een stil genot. Deze hypothese volgen kan Duchamp tot voorbeeld maken voor de psychoanalyticus op het vlak van de gelijkzwevende aandacht (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*), niet alleen tegenover de vrije associatie van de analysant maar ook en vooral tegenover de eigen interpretaties. Dit is de gelijkzwevende aandacht, waarop ik hogerop al even alludeerde via de Lacaniaanse begrippen van act en presence van de analyticus. Duchamps onverschilligheid kan ons misschien iets meer leren over die Freudiaanse gelijkzwevende aandacht en die Lacaniaanse act en présence. Zoals Duchamps onverschilligheid het product is van zijn traversering van het fantasme via het Glas, zo lijkt immers ook Freuds gelijkzwevende aandacht het product te kunnen zijn van een traversering van het fantasme via een analyse.

Het genot van de onverschilligheid binnen het fantasme = identificatie met de moeder

Eerst exploreer ik even de klinische hypothese, die de onverschilligheid tegenover de ready-made nog fantasmatisch bepaald ziet. Daarvan zijn twee varianten mogelijk, de eerste legt het accent op de identificatie en de tweede op de objectrelatie.

Ik suggereerde al enkele malen dat Duchamps onverschilligheid het spoor zou zijn van een ambivalente identificatie met een trek van de moeder. De lezer herinnert zich ongetwijfeld de interpretatie van Lebel, volgens dewelke Marcel had geleden onder haar onverschilligheid tot op het moment dat hij zichzelf tot doel stelde om even onverschillig te worden.

Ik herinner ook aan mijn eigen constructie, waarin de onverschilligheid van de moeder een pathologisch 'teken' werd van haar onvermogen om te rouwen over het verlies van haar eerste dochter, Madeleine, zes maand voor de geboorte van Marcel. De echo van de voornaam van die dode in zijn voornaam (*a* en *ei*) maakte hem tot een onverschillig substituut in het verlangen van de moeder. In dat opzicht is Duchamp inderdaad geboren als een ready-made – of het eerste het beste door mensen gemaakte ding dat het zwart gat van een primair *Ding* moest opvullen. Ik verwijs hier naar *das Ding*, de filosofische notie van Kant, zoals Freud die klinisch bruikbaar maakte in "Trauer und Melancholie" (1916). Daar staat dat Ding voor de onkenbare kern van een geïdealiseerd liefdesobject, als het ware zijn schaduwzijde. Probleem van de melancholie is dat de rouwarbeid bij het verlies van object maar niet met die kern in het reine kan komen. Ik suggereer inderdaad dat Duchamps moeder wel eens melancholisch kan geweest zijn (zie hoofdstuk vijf).

Als Duchamp dan later, op zijn eigen onverschillige wijze, ready-mades kiest, doet hij dat in eerste instantie ook zoals zijn moeder hem koos: als onverschillige substituten voor het ontbrekende *Ding*. Wat zich uiteindelijk zou uitkristalliseren tot zijn anesthetisme is echter meer dan dergelijke actieve herhaling. In haar herhaling is deze onverschilligheid immers gesublimeerd geraakt. Dit impliceert onder andere dat de zoon daarvan op een sociaal meer aanvaardbare manier geniet dan de moeder. En misschien betekent het ook dat hij de bij haar afgebroken draad van de rouw weer oppakt...

Deze hypothese ontwikkel ik hier niet verder. Er is immers ook nog een andere, en mijns inziens ook verleidelijker redenering denkbaar, die Duchamps onverschilligheid eveneens verklaart vanuit een fantasmatische verhouding tot de moeder.

Daarbij huldig ik het historisch-materialistische uitgangspunt dat zijn twintig ready-mades stuk voor stuk terug te voeren zijn op concrete dingen uit zijn kindertijd. Die dingen zouden allemaal een bepaalde betekenis behouden hebben, in de mate dat de moeder daarop de aan hem onttrokken libido zou hebben gericht. Ze zouden als het ware rivalen voor de schamele kruimels van haar liefde geweest zijn.

Dit fenomeen is voldoende bekend in de psychoanalyse van kinderen. Sommige moeders kunnen het inderdaad lastig hebben met wat in psychologiserende termen de aanvaarding van een kind heet. Ze kunnen dan ook geplaagd worden door doodswensen, die dan bijvoorbeeld tot uiting komen in de oncontroleerbare angst om dat kind te laten vallen. Een typische oplossing voor dit probleem is de verschuiving van de aandacht van dat kind naar 'iets' in zijn onmiddellijke omgeving, waarop de moeder zich dan wel dwangmatig moet concentreren. Zo kan ze zich bijvoorbeeld gaan vastklampen aan allerlei dingen die in een ruimtelijke relatie tot het lichaam van het kind staan. Vaak zijn dat voorwerpen geassocieerd met de lichaamsverzorging, meer bepaald de 'koude', 'harde' of medisch-farmaceutische kant daarvan. Affectief onverschillige moeders kunnen zich dan ook ontpoppen tot monsters van overbezorgdheid rond het

lichaam van hun kind; gewapend met een of ander medisch attribuut, bijvoorbeeld een thermometer, liggen ze constant op de loer naar alle mogelijke ziektetekens.[67]

Terugkerend tot het 'geval' Duchamp lijkt het geen toeval meer te kunnen zijn dat een voorloper van de ready-made "Pharmacie" (apotheek) (1914) heet: dat is een reproductie van een winterlandschap[68] – een mooi beeld voor de kilte van de moeder – waaraan Duchamp een rode en groene vlek toevoegde, indertijd het herkenningsteken van Parijse apotheken. In dezelfde farmaceutische sfeer situeert zich een echte ready-made als de serumampul, die Duchamp door een Parijs apotheker liet leegmaken en dan weer hermetisch afsluiten om ze Amerikaanse vrienden cadeau te doen als "Air de Paris" (lucht van Parijs) (1919). "Trébuchet" (1917), de kapstok die hij aan de vloer nagelde, betekent niet alleen 'vogelknip' maar ook van alles en nog wat dat in een of andere richting kan doorslaan, bijvoorbeeld een 'apothekersweegschaal'.[69] Tot het meer algemene register van instrumenten van lichaamsverzorging, die mogelijks de interesse van de moeder wegdroegen, behoort de kam (1916). Dat geldt ook voor de parfumfles van Rrose Sélavy, "Belle Haleine. Eau de voilette" (Schone adem/Helena. Sluiertjeswater) (1921). Maar de mooiste, meest complete ready-made in dit verband is ongetwijfeld "Why not sneeze Rose Sélavy?" (1921) (Waarom niet niezen/versmaden Rose Sélavy). Die bestaat uit een witgelakte metalen vogelkooi vol witmarmeren teerlingen die suikerklontjes moeten voorstellen en waarvan het gewicht dan ook verrast als men de kooi optilt. Daartussen steekt een thermometer "die de temperatuur neemt van die marmerklontjes".[70] Is het te ver gezocht als ik, in deze *assisted* ready-made, die eigenlijk een assemblage is *à la* "Étant donnés", een herinnering lees aan de verzorging van de fragiele Mar-cel door zijn onverschillige én overbezorgde moeder?[71,72]

---

67. Medische attributen kunnen beschouwd worden als een tegenhanger, langs de kant van de moeder, van wat het transitionele object is langs de kant van het kind (Winnicott).

68. Het winterlandschap bestaat uit een plas, omringd door bomen – thema dat terugkeert in "Étant donnés".

69. In een ironische speling van het lot huwde zijn verschoven oedipaal object, Suzanne, een apotheker.

70. In de kooi steekt ook een sepiabeen van een inktvis...

71. Andere ready-mades stammen niet rechtstreeks af van 'transitionele objecten' tussen moeder en kind, maar kunnen toch ook wel gaan lopen zijn met de kruimels van haar liefde. Bijvoorbeeld huishoudelijke artikelen, zoals het flessendroogrek (1914) (geen echte ready-made!) en het koppel geseksualiseerde potlappen (1959).

72. Ook binnen het fantasme situeren zich in principe alle interpretaties die Duchamps onverschilligheid in een of andere filosofische 'school' of 'isme' onderbrengen. Alle 'ismen' lijken te beantwoorden aan pogingen om een fantasmatisch genot veilig te stellen – wat kan verklaren waarom ze onvermijdelijk leiden tot fanatieke fundamentalismen. De meest voor de hand liggende moraalfilosofische associatie is natuurlijk de stoïcijnse *apatheia*. Lyotard geeft een mooie, marxistisch geïnspireerde formulering van die 'passieloosheid' of 'onkreukbaarheid': zoals soms bij de arbeider onder het kapitalisme zou ook bij Duchamp sprake zijn van "la jubilation et la douleur de découvrir qu'on peut tenir là où c'était insensé (...) l'indifférence au sens, la dureté" (Lyotard, 1977, 23).

Onverschilligheid buiten het fantasme = ironisme d'affirmation

Tot daar twee pogingen om Duchamps onverschilligheid ten opzichte van de readymade nog te situeren binnen het universum van het fantasme, en dus in relatie tot zijn moeder. De eerste is geschoeid op de leest van de neurotische identificatie, de tweede op die van een neurotische objectrelatie.

Alles wijst er echter op dat de onverschilligheid in het geval van Duchamp ook met een poot buiten dat fantasmatisch genot staat. Deze stelling is misschien niet totaal onverzoenbaar met de biografische, historiserende of klinische benadering uit het vorige punt, maar om te beginnen distantieert ze er zich toch wel op radicale wijze van. Die oedipale relatie tot zijn moeder kan misschien wel de oorsprong zijn van Duchamps onverschilligheid, maar uiteindelijk lijkt deze zich toch volledig losgemaakt te hebben van haar oedipale, neurotische of fantasmatische oorsprong. Klinisch gesproken heeft ze alleszins weinig neurotisch: het gaat niet om de afwezigheid van elk affect en ze heeft niet alleen maar negatieve of verlammende effecten. Duchamps onverschilligheid daarentegen beantwoordt aan een fundamenteel positief affect buiten het fantasmatisch genot; en dat affect verlamt niet maar brengt integendeel tot iets nieuws, het vormt de basis van een act.[73]

Onverschilligheid als afwezigheid van fantasmatisch genot

Hoe kwam Duchamp nu heel concreet tot die onverschilligheid in de loop van zijn fantasmatisch werk aan het Glas? Ik breng even in herinnering hoe dat tot stand kwam. Aanvankelijk leken alle baten te helpen ter reconstructie van de verbroken fantasmatische verhouding tussen Marcels subjectieve verdeling als vrijgezel en Suzannes objectale ondeelbaarheid als bruid. Alle dingen, alle woorden, alle middelen, alle wetten waren blijkbaar goed voor de realisatie van wat een *Gesamtkunstwerk* leek te zullen worden. Niets was te heet of te zwaar, niets liet Duchamp koud of leek hem te lichtzinnig... zolang hij daar maar een beetje genot kon uitputten. Al die 'beetjes' genot trachtte hij dan in het kader van het Glas in een bepaalde verhouding te brengen. In dit opzicht vormt het dan ook één monumentale poging om het fantasme te herstellen, het fantasme dat inderdaad de verhouding tot het genot regelt.

Deze dimensie van het genot zette Duchamp overigens zelf extra in de verf door het Glas expliciet in te schrijven binnen het enige 'isme' waartoe hij zich nog wou bekennen na zijn traversering van alle moderne 'ismen', namelijk het erotisme.

Maar alras – en achteraf bekeken eigenlijk al van in den beginne – bleek dat Duchamp niet zou slagen om de realiteit weer te erotiseren of lustvol te maken. Al die dingen, woorden, middelen en wetten kon hij uiteindelijk toch niet weer in een fantasmatische, lustvolle of erotische verhouding brengen. Probleem was dat zich daar altijd allerlei dingen tussen drongen, die ik hier reële Dingen noem in de mate dat deze niet lustvol of erotisch geladen waren met een beetje genot. Daarmee kon Duchamp dan ook niets

73. De onverschilligheid vormt de grondtoon van de 'experimentele passies' (taal, sex, optica, spel, ...).

aanvangen voor de reconstructie van zijn fantasmatisch genot; hij kon ze dus niet inschakelen in de machinerie van Bruid, Vrijgezellen en toevallige Toeschouwer. Deze afvalobjecten van zijn fantasme moesten hem dan ook onverschillig laten. Neurotici gooien die weg – om er dan later hun nek of die van hun geliefde over te kunnen breken. Wat sommigen het esthetische genie van Duchamp noemen, en wat vanuit de psychoanalyse alleszins een hoogstaande ethische act is, bestaat er nu juist in dat hij dat niet heeft gedaan. Hij recycleert daarentegen die reële afvalobjecten van het fantasme, als ready-mades die hij juist omwille van hun perfecte esthetische (of fantasmatische) onverschilligheid weerhoudt en bevestigt als kunst.

Het solitaire genot van het fietswiel

Dat de ware ready-made gespeend is van het fantasmatisch erotisme van het Glas valt te verifiëren aan de hand van het tegenvoorbeeld dat "Roue de bicyclette" (1913) vormt. Dat fietswiel op een taboeret is nog geen ready-made omdat het Duchamp nog niet onverschillig genoeg liet. De contemplatie van het doelloos in de lucht draaiende wiel ervoer hij nog als een bron van *délectation esthétique*, dat liet nog toe van te zwelgen in een solitair genot. Dat draaiende wiel vergeleek hij zelfs met dansende vlammen in een haardvuur: een mens wordt daar rustig van. Filosofen zal dat misschien doen denken aan Pascals verstrooiing (*divertissement*). Mij lijkt dit echter een uitloper van de zelfbevrediging waartoe het fantasme dwingt.

In principe moet dit wiel dan ook bruikbaar geweest zijn ter reconstructie van het fantasmatisch genot in het Glas. Uit de voorbereidende schetsen blijkt dat daarvoor effectief een plaats was voorzien in het ontblotingsmechanisme van de Bruid – dat echter nooit werd uitgevoerd. Een foto van Duchamps atelier toont dat wiel trouwens naast de eerste ontwerpschets van het Glas (Schwarz, 1997 [1969], 588. Hoe dat ook zij, vanuit het genot dat eraan kleeft, lijkt het wiel nog geen echte ready-made, gedefinieerd als afvalobject van het fantasme.[74]

Het draaiende wiel laat Duchamp dus nog niet echt onverschillig. Het eerste object dat wél uitdrukkelijk gekozen werd op die basis is een flessendroogrek. "Bottlerack" (1914) mankeert echter nog de expliciete benaming ready-made.

Beide voorwaarden, bewuste keuze op grond van extra-fantasmatische onverschilligheid én expliciete benaming, zijn voor het eerst verenigd in de sneeuwschop van "In advance of the broken arm" (1915). Voor mij is dit dan ook de eerste echte ready-made.

Ironisme van de ready-made versus erotisme van het Glas

Duchamp zelf beschouwde dus zijn Glas als een erotisch werk. Ik herhaal nogmaals dat zulks voor mij betekent dat alle elementen geselecteerd werden op grond van hun erotische waarde. Elk onderdeel moest voldoende 'geladen' zijn met genot, om een bijdrage

74. Komt de ready-made misschien op de plaats van de *missing link* tussen Bruid en vrijgezellen?

te kunnen leveren tot het herstel van het ontblotingsfantasme. Wat Duchamp erotisme noemt vertaal ik dus als fantasmatisch genot.

Tegenover dat erotisme, dat het Glas nog inschrijft in een esthetische school, stelt zich nu de hoogst particuliere en systematische vorm van ironie van de ready-made, die Duchamp bestempelt als *ironisme d'affirmation*. Dit is Duchamps eigen kwalificatie van de hoogst particuliere en systematische combinatie van ironie en onverschilligheid, het systematisch ironisch gebruik van de fantasmatische onverschilligheid, van waaruit hij zijn ready-mades in het leven roept. De manier waarop hij die fantasmatische onverschilligheid hanteert is nu inderdaad op verschillende wijzen ironisch te noemen.

Ironisch is bijvoorbeeld al dat onverschilligheid niet meer negatief en verlammend werkt, zoals bij de neurose, maar positief, als basis van een echte artistieke act.

Maar ironisch is vooral dat Duchamp Dingen die hem erotisch of fantasmatisch onverschillig laten, niet verwerpt, maar ze integendeel juist op grond daarvan affirmeert of (be)vestigt als kunstwerk. "Iets interesseert mij niet in het kader van het Glas, dus zeg ik dat het interessant is! Iets zegt mij niets, dus zeg ik er 'ja' tegen!".[75] Wat niet past in het erotische *Gesamtkunstwerk in progress* van het Glas wordt een totaal nieuw soort gedeserotiseerd kunstwerk. Waar het schijnbaar eindeloos erotische *work in progress* van het Glas zijn grens bereikt en definitief onvoltooid blijft, bevestigt Duchamp een aantal erotisch onverschillige dingen als altijd al voltooid, als ready-made.

De linguïstisch geschoolde lezer zal opmerken dat Duchamps ironie eigenlijk niet beantwoordt aan de klassieke definitie. Ironie is immers "het gebruik ven een woord met de betekenis van zijn antoniem" – met als voorbeeld "Jij bent ook wel erg moedig!", gezegd tegen iemand die men eigenlijk laf vindt (Ducrot & Todorov, 1972, 354). Ironie is "de inkleding van de gedachte waarbij men het tegendeel zegt van wat men eigenlijk te verstaan wil geven, met name een spottend of schamper prijzen van hetgeen men wezenlijk afkeurt" – met als voorbeeld "Een lekkere jongen ben je!", gezegd tegen iemand die helemaal niet zo lekker vindt (van Dale, 2002). Uit deze bepalingen van de ironie komt dus de tendens naar voren om iets negatief voor te stellen als positief, het dus van – naar + om te buigen. Daarbij doet men dan iedere keer beroep op de goede verstaander, degene waarvan men het discours deelt, en die dus mag verondersteld worden te weten wat daardoor niet gezegd wordt. Duchamps ironie daarentegen 'positiveert' niet echt het negatieve. Hij zegt niet: "Het lelijke is schone kunst" – wat eventueel dadaïstisch zou kunnen zijn. Wel lijkt hij op zoek naar een soort absoluut nulpunt, een 0 die hij dan tot + kan maken. Of weer in esthetische termen: "Wat niet mooi is en ook niet lelijk, wat aan gene zijde van het Schone en het Lelijke ligt, en mij dus onverschillig laat, dat zou kunst moeten kunnen zijn!". Duchamp bevestigt slechts wat hem perfect onverschillig laat.

Deze specifieke vorm van ironie wordt dan Duchamps eigen 'isme' in de mate dat hij ze systematiseert, als een herhaalbare truc. In de term ironisme komt dus een ironie tegenover zijn eigen ironie tot uiting.

---

75. Juist de afgewezen steen wordt uitverkoren als hoeksteen van een nieuw heilig huisje in de moderne kunst.

De ironie waarmee een onverschillig Ding als ready-made wordt bevestigd, is dus fundamenteel positief. In dat opzicht onderscheidt Duchamp dan ook zijn *ironisme d'affirmation* van het *ironisme négateur* van het dadaïsme. Duchamp wordt wel eens vaker geassocieerd met het dadaïsme, sommigen beschouwen hem zelfs als de peetvader van één der scholen van het dadaïsme. En was hij niet de grote vriend van Picabia? Het dadaïsme claimt dus Duchamp, maar met zijn ready-mades distantieerde deze zich alleszins radicaal van het dadaïsme *pur sang*. Naar zijn smaak beleefde dit immers een beetje teveel plezier aan de negatie van de kunst, het leefde enkel van de lach. Vanuit de psychoanalyse lijkt de fameuze dadaïstische lach een echo van de infantiele lust aan het negativisme: op een sleutelmoment in de ontwikkeling tast het kind de grenzen van zijn *ego* af en legt ze vast door altijd 'neen' te zeggen. Dit 'neen' gaat inderdaad ook gepaard met een lach, een imaginair genot – dat van dezelfde aard is als de triomf van het spiegelstadium, wanneer het kind voor het eerst zijn eigen eenheid ziet. Duchamps ready-mades daarentegen vertonen geen spoor van dergelijk imaginair genot, ze beantwoorden integendeel aan een fundamentele symbolische bevestiging – en daarmee valt niet zoveel te lachen.

De Lacaniaanse ironie van de Freudiaanse Bejahung

Wie enigszins vertrouwd is met Lacans terugkeer tot Freud zal bij dit onderscheid tussen Duchamps affirmatie van de ready-made en de Picabia's dadaïstische negatie meteen denken aan Freuds onderscheid tussen *Bejahung* (ja zeggen) en *Verneinung* (neen zeggen). Het is vooral Lacan die dit metapsychologisch onderscheid klinisch relevant heeft gemaakt door te stellen dat de *Bejahung* de voorwaarde is voor elke mogelijke *Verneinung* (Freud, 1960 [1925]; Lacan, 1966 [1954]. Vooraleer ontkend te kunnen worden moet een Ding eerst geaffirmeerd worden; eerst moet bevestigd worden dat het is. Voorwaarde daarvoor is wel dat het voldoende lustvol is; dan pas loont het immers de moeite om het te bevestigen middels een herinneringssymbool of betekenaar – waardoor het altijd kan teruggevonden worden als men weer honger heeft naar lust. Maar het is ook slechts op grond van deze primaire symbolische *Bejahung* dat later een secundaire imaginaire *Verneinung* van dat Ding mogelijk wordt. Dit gebeurt dan niet rechtstreeks op het Ding zelf, doch altijd via ontkenning van zijn betekenaar.[76] Omgekeerd blijkt ontkenning van een betekenaar niets anders te kunnen zijn dan een herbevestiging van de logisch daaraan voorafgaande bevestiging van dat Ding via die betekenaar. Voor Freud is dit een argument voor zijn stelling dat het onbewuste geen negatie kent; de negatie is slechts een middel tot bewustwording van betekenaars die eerder al in het onbewuste geaffirmeerd waren.

Een voorbeeldje mag dat verduidelijken. In de overdracht op zijn analyticus zegt een analysant bijvoorbeeld over een personage uit een droom: "Ik weet wel dat U onmiddellijk zal denken dat het mijn moeder is, maar dat is zeker niet zo!" Dat wijst er dan op dat zijn moeder zijn eerste gedacht was, dat zijn droom inderdaad een onbewuste betekenaar voor het moederlijke Ding ensceneert.

---

76. Ontkenning (*Verneinung*) van *das Ding an sich* is onmogelijk, het kan enkel primair verworpen (*Verwerfung*) worden.

Met dit elementaire inzicht terugkerend tot Duchamp kan alleszins al gesteld worden dat de ready-made zich situeert op het niveau van de primaire *Bejahung* of *affirmation*, het eerste 'ja'. Deze 'ja' is echter ironisch te noemen, omdat hij niet wordt toegepast op een Ding dat "voldoende lustvol" is. Het loont niet de moeite om dat Ding te bevestigen, teneinde het later te kunnen terugvinden, als men weer honger heeft naar lust – en desondanks wordt het bevestigd.

Een andere ironisch kantje van dit soort onverschillige bevestiging komt tot uiting in de ready-made in twee tijden rond de Mona Lisa. Eerst gaf Duchamp haar een snor-en-sik, met het obscene onderschrift "L.H.O.O.Q." (1919). In zijn voorbeeldig *ironisme négateur*, in zijn negatie van de bestaande schoonheidscanons, zou deze eerste MonaLisa zich al snel ontpoppen tot hét icoon van het dadaïsme. Zesenveertig jaar later zou Duchamp de Mona Lisa echter herstellen in haar oorspronkelijke, ongeschonden staat, dit keer met het laconieke onderschrift "rasée" (geschoren) (1956).

Deze twee tijden demonstreren met briljante ironie de onomkeerbaarheid van de primaire symbolische *Bejahung*. In de eerste bevestiging van de Mona Lisa als man (via snor en sik) was misschien nog een artistieke vrijheid werkzaam. Eenmaal die bevestiging geschied valt ze echter niet meer ongedaan (*ungeschehen*) te maken, ook niet door de dader zelve.[77] Gezegd is gezegd. Er is geen negatie gelijkwaardig aan de eerste affirmatie. Eenmaal ontmaskerd als man kan de Mona Lisa nooit meer echt De Vrouw worden die ze voorheen was. De enige artistieke vrijheid bestaat er nog in om haar te 'scheren' – wat haar echter eens te meer bevestigt als man. Duchamps snel geschetste snor-en-sik hebben dus een niet meer weg te denken mannelijke schaduw geworpen op het gelaat van de Mooiste Vrouw van de Westerse Cultuur, een schaduw die we eerst moeten verjagen als een boze gedachte, aleer we van haar kunnen genieten. Misschien heeft Duchamps Mona Lisa het fallocratisch genot van De Vrouw als object wel definitief verstoord.[78]

"Étant donnés" (1946-1966) reveleert ten slotte nog een laatste ironisch kantje van de ready-made. Hoewel niet zelf een ready-made in de strikte zin beschouw ik deze assemblage van een stuk van een vrouw (die herinnert aan Courbets "L'origine du monde") in een idyllisch landschap (dat herinnert aan dat achter Da Vinci's "Mona Lisa") inderdaad als dé ultieme ready-made of een soort eindpunt van de logica van de ready-made. Eerder bestempelde ik "Étant donnés" al als een reprise van het Glas binnen de erotisch onverschillige anesthetica van de ready-made, dus als een gedeserotiseerde versie van het fantasme van de Bruid. Waar het Glas allerlei elementen assembleert die geladen zijn met fantasmatisch genot, lijkt "Étant donnés" allemaal onverschillige ready-mades te assembleren. De radicale obsceniteit van de *ready-maid* die "Étant donnés" is, heeft dan ook geen uitstaans met het fantasmatisch erotisme van het Glas.

---

77. Ongedaan maken (*ungeschehen machen*) is een sleutelgegeven in de weifelende verhouding van de dwangneurose tot de betekenaar.

78. Deze barst in de Westerse icoon van De Vrouw proberen heel wat 'postmoderne' kunstenaars te dichten door op hun beurt een streek met haar uit te halen. Dali gaf het voorbeeld door de Mona Lisa zijn handen-vol-geld te geven (als antwoord op Bretons anagram van zijn naam als 'Avida Dollars').

Waar in deze obscene duisternis licht nu de sprankel ironie van de ready-made op? Misschien is dat wel de brandende gaslamp die het naakt temidden het zonovergoten zomerlandschap omhoogsteekt! In eerste instantie lijkt dit beeld geïnspireerd door het cynisme van Diogenes, die op klaarlichte dag met een brandende lantaarn de eeuwige idee van 'De Mens' ging zoeken – idee die wij immers nooit te zien krijgen, volgens Plato's bepaling van de mens als holbewoner. Met haar lamp probeert het stuk naakte vrouw van "Étant donnés" echter niet Plato's idee van 'De Mens' belachelijk te maken; daarmee belicht ze enkel haar eigen in alle realisme naar de toeschouwer gekeerde geslacht, dat tot overmaat van duidelijkheid ook nog eens kaalgeschoren is.[79] Als ik deze omhooggestoken lamp nu mag doen beantwoorden aan een triomfantelijke affirmatie van de fallus, dan bestaat de ironie erin dat deze eigenlijk geen zin heeft in relatie tot het gemis van de vrouw, noch om dat af te dekken noch om dat te tonen. De fallus is slechts een schijn (*semblant*). Hier wordt dus niet de idee van 'De Vrouw' belachelijk gemaakt, maar wel dat van de fallus: de fallus is niet het ultieme symbolische licht, dat in het reële van het vrouwelijk duister schijnt.

1.10. **Een analyticus is ready-made**

Analytische interpretatie = ready-made

Thans kom ik tot het punt waaraan ikzelf als analyticus het grootste belang hecht. Vanuit de Lacaniaanse uitgangsstelling dat beide het revolutionair product zijn van een traversering van het fantasme, suggereerde ik al enkele malen dat de ready-made relevant zou zijn voor de analyticus. Van de ready-made weet de lezer nu al dat hij het revolutionair product is in het esthetische veld van Duchamps traversering van het fantasme via het Glas. Thans moet ik tonen dat de analyticus een vergelijkbaar revolutionair product is van de traversering van zijn fantasme via zijn eigen psychoanalyse, een product dat dan eventueel een even onwrikbaar blok kan vormen in het sociale veld van de psychotherapie.[80] Uiteindelijk zal moeten blijken dat Duchamps ready-made een paradigma is voor wat een analyticus nog kan zeggen, doen en zijn buiten het genot van zijn fantasme – een paradigma dus voor de analytische interpretatie, act en présence.

Ik suggereerde al dat zulks meer concreet kan betekenen dat een analyticus om te beginnen tegenover al wat gezegd wordt een houding aanneemt die verwant is aan Duchamps onverschilligheid (*indifférence*) of positief ironisme (*ironisme d'affirmation*) tegenover de ready-made. Deze ironische onverschilligheid geldt niet alleen de vrije associatie of het hysterisch discours van analysanten, maar ook en vooral eigen interpretaties. Een analyticus interpreteert alleen wat hem persoonlijk onverschillig laat. Maar ook zijn eigen interpretaties moeten hem persoonlijk onverschillig moeten: naar

79. De vrouw van "Étant donnes" doet denken aan Psyche die niet slapende Eros maar zichzelf belicht. Cfr. het maniëristische schilderij van Jacopo Zucchi.

80. Deze stelling heb ik uitgewerkt op de studiedag "Is kunst zinnig? Over kunst en/als therapie" (september 1997, Leuven).

het voorbeeld van Duchamp dient hij deze immers te kiezen en te affirmeren als onverschillige afvalobjecten van zijn eigen erotisch fantasme.

De systematische vorm van ironie waarmee Duchamp ready-mades affirmeert, biedt dan ook een unieke mogelijkheid om de gelijkzwevende aandacht (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*), zoals Freud die van zijn analytici verlangde, creatiever in te vullen dan totnogtoe het geval was bij de postfreudianen. Meestal wordt ze immers gereduceerd tot een stomme, obsessionele vorm van neutraliteit. Een analyticus moet onverschillig voor alles blijven, hij moet zich dood houden. Uiteindelijk leidt dit ertoe dat hij niet meer interpreteert, of zich gaat beperken tot wat Deleuze ooit hekelde als die miezerige psychoanalytische interpretaties (*ces tristes interprétations psychanalytiques*) (Deleuze, 1975, 17). In het spoor van Duchamp kan een analyticus nu de vrijheid vinden om op ironische wijze toch te affirmeren wat hem onverschillig laat. Voorwaarde daartoe is echter wel dat zijn onverschilligheid het product is van een traversering. Een analyticus affirmeert interpretaties vanuit een gelijkzwevende aandacht zoals Duchamp ready-mades vanuit een extra-fantasmatische onverschilligheid. Zo kan de psychoanalyse misschien weer worden wat ze bij haar uitvinding door Freud moet zijn geweest: een vrolijke wetenschap (*fröhliche Wissenschaft* als therapie voor het onbehagen in de cultuur (*Das Unbehagen in de Kultur*).

Parallelle wordingsgeschiedenis van het oeuvre van Duchamp en de analyse van een analyticus: tweede traversering vanaf het begin

Hoe brengt de gelijkzwevende aandacht, als traverseringsproduct, een analyticus nu meer concreet tot ironische interpretaties? Daarvoor moet ik de lezer eens te meer meenemen naar het begin van een typische psychoanalyse van een modale neuroticus, in een *just so story* – om van daaruit een zo volledig mogelijk beeld te ontwikkelen van de analogie met het geval Duchamp.

De analyse van Duchamp vertrok van de veronderstelling dat het quasi-delirante erotisme van het Glas een poging was om een eerste wilde traversering van een seksueel fantasme te lijmen. Dat kunnen we nu ook veronderstellen voor een analyticus: via zijn analyse moet ook de neuroticus in hem eerst geprobeerd hebben zijn fantasme te lijmen. "Ik wil analyticus worden!" is geen voldoende reden om in analyse te gaan; daaronder schuilt minstens altijd ook een neurotisch seksueel probleem – daarzonder is geen analyse mogelijk.

Duchamps Glas was een gelukte traversering van het fantasme in de mate dat herstel daarvan mislukte. Idem weer in een gelukt te noemen analyse.

Bij Duchamp verscheen op dit punt de ready-made. Op een vergelijkbaar punt en op vergelijkbare wijze kan een neurotisch analysant een eigen ready-made positie als analyticus uitvinden. Net als Duchamp moet deze nieuwe ready-made analyticus in staat zijn om iets te zeggen en te doen en te zijn op een wijze die voor hemzelf geen bron meer is van enig fantasmatisch genot. Wat hij zegt en doet en is, doet hem in principe niets – en toch zegt en doet en is hij dat. De ironie van dit soort interpretatie, act en présence is het tegendeel van de dwang om te spreken en te handelen en te zijn voor

het eigen fantasmatisch genot, dat binnen de kortste keren tot nauwelijks verholen obsceniteiten leidt.

Waar haalt een analyticus op dat moment, aan gene zijde van het fantasme echter het materiaal voor zijn interpretatie, act en présence? Eens te meer blijkt Duchamp kostbare aanwijzingen te kunnen geven. De lezer herinnert zich dat de eerste ready-made meteen gegeven was bij het begin van het herstel van het fantasme in het Glas, met de sneeuwschop "In advance of the broken arm". Op vergelijkbare wijze moet nu meteen ook al bij het begin van de analyse gebleken zijn dat elke neurotische poging tot herstel van het fantasme gedoemd is om te falen. Vanaf de eerste poging tot herstel van het fantasme moeten de eerste tekens van zijn traversering merkbaar zijn geweest. Probleem is echter dat deze prodromale verschijnselen enkel als dusdanig te interpreteren vallen, en belang krijgen, eenmaal het herstel van het fantasme definitief is mislukt, eenmaal zijn traversering geschiedenis is geworden. Het einde werpt een nieuw licht op het begin. Er mag dus aangenomen worden dat een neuroticus meteen al in het begin van zijn analyse doorheen de barsten in zijn fantasme allerlei Dingen moet ontdekt hebben die onbruikbaar waren voor zijn herstel, gewoon omdat ze niet geladen zijn met voldoende genot. Die Dingen lieten onverschillig en werden dan ook onachtzaam, of juist bijzonder zorgvuldig, onder de bank geveegd. En daar liggen ze dan te wachten – op het einde van de analyse, tot onze neuroticus via de definitieve traversering van zijn fantasme analyticus is geworden – om dan door hem herontdekt te worden. Wat gedurende een analyse door de neurotische analysant verworpen was geworden, blijkt uiteindelijk een soort stock te zijn gaan vormen waaruit de kersverse analyticus kan putten voor zijn toekomstige interpretatie.

Het is dan ook ironisch om de interpretatie te beschouwen als een persoonlijke aangelegenheid. Een analyticus kiest inderdaad niet een bepaalde interpretatie, omdat hij daaraan een bepaald genot zou beleven, maar integendeel juist omwille van haar onverschilligheid. *The stuff interpretations are made off* is voor elke particuliere analyticus in principe al wat aan gene zijde van zijn specifieke seksuele fantasme ligt – en slechts dat. Slechts daarbuiten heeft hij voldoende keuzevrijheid én ironie.

Voor de interpretatie stelde Lacan ooit, met zijn typische ironie, dat alles kan (*tous les coups sont permis*). Inderdaad, *anything goes* – maar dan wel op voorwaarde dat de analyticus daar niet van geniet, wat wel een bijzonder ernstige beperking is. In het geval van Duchamps ready-made, waarbij inderdaad ook alles leek te kunnen, was deze beperking door de fantasmatische onverschilligheid trouwens bijzonder effectief: in meer dan vijftig jaar (1915-1965) kwamen er niet meer dan twintig tot stand, dat is minder dan één om de twee jaar. Ondanks alle klachten over het zogenaamde verval van de interpretatie de laatste tijden zijn psychoanalytici dan toch nog iets minder geremd...

Het kan mogelijks ervaren worden als een probleem dat de ready-made leidt tot een louter negatieve definitie van de interpretatie als al wat een analyticus niet zegt voor zijn plezier. Of in postfreudiaanse termen: interpretatie mag niet vanuit een tegenoverdracht. Bij Duchamp is de onverschilligheid duidelijk geen theoretisch *a priori*; hij werd daarop telkens teruggeworpen, doorheen de reeks ready-mades keerde ze telkens terug als enige houdbaar criterium. Misschien was hij doorheen deze reeks wel op zoek naar een positieve formulering van wat zich daarin herhaalde, maar uiteindelijk vond

hij dat niet. Idem, lijkt het weer, voor wat als interpretatie werkt in het particulier geval van een of ander analyticus. Ook diens interpretatie valt in haar geheel, in haar essentie, uiteindelijk slechts negatief te definiëren als "onverschillig tegenover zijn eigen fantasme".

In al haar negativiteit komt deze benadering ironisch genoeg toch ook wel de verdienste toe van de interpretatie het meest eigene van een particulier analyticus te maken. Zo wordt onder andere begrijpelijk dat een analyticus zich een interpretatie kan veroorloven die een ander zich misschien niet kan veroorloven – gewoon omdat ze voor die ander té fantasmatisch geladen is. En omgekeerd uiteraard. Ook dit is een ready-made les. Ik verdedigde inderdaad al eens het standpunt dat niemand anders dan Duchamp juist deze of gene ready-made had kunnen kiezen, vermits ze stuk voor stuk beantwoorden aan een hoogst persoonlijk afvalobject van zijn al bij al vrij courante fantasme "De Bruid wordt ontbloot".

Vaak verschillen mensen niet zoveel in hun diepste seksuele fantasmes. Dit verklaart overigens ook waarom een fantasme in bepaalde omstandigheden gedeeld blijkt te kunnen worden door hele massa's. Mensen verschillen wel in wat hen onverschillig laat, in wat niet kan worden gerecycleerd binnen een of ander typisch fantasme. De paradoxale nieuwigheid bij Duchamps ready-made is nu dat wat hem fantasmatisch onverschillig laat uiteindelijk de cultuur als geheel, en zelfs de massa, niet onverschillig blijkt te laten. Mocht dit ook bij de interpretatie van de analyticus het geval zijn...

Enkele ironische kenmerken van de interpretatie als ready-made

Afsluitend voor dit hoofdstuk overloop ik een aantal totnogtoe niet of slechts terloops vermelde kenmerken van de ready-made, waarin de ironie van het positieve gebruik van de onverschilligheid als enige selectiecriterium tot uiting komt. Daarbij zal ik telkens te tonen dat de interpretatie op haar best vergelijkbare ironisch-affirmatieve kenmerken heeft. Dit wordt dus een les op het gebied van de techniek van de interpretatie.

Een verlangen naar onverschilligheid

In principe bevestigt Duchamp slechts wat hem perfect onverschillig laat. Probleem is nu echter dat hij uiteindelijk diende vast te stellen, of eigenlijk altijd al geweten moet hebben, dat dit neutrale nulpunt van de perfecte onverschilligheid niet bestaat in realiteit, maar enkel in zijn verlangen. Toen hij op een bepaald moment werd geconfronteerd met de grens van zijn onverschilligheid en gewezen werd op de onbetwistbare esthetische kwaliteit van sommige ready-mades, waaraan hij toch bezwaarlijk kon voorbij gezien hebben toen hij ze koos, luidde zijn laconieke, duidelijk lang voorbereide antwoord dan ook: "Nobody is perfect!". Duchamp zelf was dus de laatste om te beweren dat ook maar één ready-made perfect onverschillig was. Het enige criterium mislukte altijd. Niets liet hem perfect onverschillig. Desondanks bleef hij die onverschilligheid aanhouden als hét criterium voor de ready-made. Duchamp is nooit afgestapt van wat bijgevolg wel moet beschouwd worden als een onstilbaar verlangen naar onverschilligheid.

Dat is overigens ook een der trucs waarop Freuds droomtheorie berust. Eerst provoceerde hij met de stelling "de droom is een wensvervulling. Vervolgens snoerde hij zijn critici de mond met het laconieke antwoord dat de droom daarin uiteindelijk altijd mislukt: "No dream is perfect!". De droom is slechts een poging tot wensvervulling, een verlangen, dat *in concreto* altijd structureel mislukt op het punt dat Freud de navel van de droom noemt (zie hoofdstuk vier).

In dezelfde geest lijken ook al Duchamps ready-mades ergens structureel mislukt te zijn, ze hebben een gevoelig punt, een navel, die niet zo onverschillig is, maar waar het nog jeukt van een fantasmatisch genot...

Voor de interpretatie van de analyticus betekent zulks dat zijn onverschilligheid ook wel niet zo perfect zal zijn, maar ook weer veeleer een ironische kwestie van verlangen. De hemel beware ons overigens voor analytici die er zouden in slagen om in de realiteit perfect onverschillig te zijn. De hoogst persoonlijke onverschilligheid van zijn interpretatie moet een analyticus zelf niet al te ernstig nemen, hij moet die niet zonder ironie in de praktijk brengen.

Vooral hysterische analysanten zijn gevoelig voor het punt waarop de onverschilligheid van hun analyticus verdwijnt, voor grens van zijn ironie of de navel van zijn interpretatie. Deze hyperesthesie komt op typische wijze tot uiting in de vraag: "Maar waarom zeg jij dat eigenlijk?" – waarmee bedoeld wordt: "Welk duister pleziertje schep jij in wat je daar zegt? Welk genot doet je spreken? Evenmin als ikzelf kun jij iets zeggen zonder een fantasmatisch binnenpretje. Wat je zegt, zeg je niet alleen voor of over mij, maar ook een beetje voor of over jezelf!"

In naam van de Ander

Dit brengt meteen tot een tweede ironisch kenmerk van de ready-made, dat *mutatis mutandis* ook weer geldt voor de interpretatie. Ik stelde al dat een ready-made in essentie is wat Duchamp zelf als dusdanig benoemt. Anderzijds moet we echter vaststellen dat veel ready-mades niet met of in zijn eigen naam getekend zijn, maar wel in naam van een of andere Ander. Dus weer een negatief kenmerk.

Het bekendste voorbeeld is ongetwijfeld Rrose Sélavy, zijn vrouwelijk *alter ego* met haar equivoque naam (Eros, c'est la vie), dat niet alleen heel wat ready-mades signeerde, maar ook een reeks equivoques.[81] De pisbak "Fountain" signeerde hij met nog een andere naam, namelijk R.Mutt. Ook dit pseudoniem is een equivoque, daarin weerklinkt immers het Duitse *Armut* (armoede); dat suggereert Duchamp overigens zelf, wanneer hij verklapt dat R. het initiaal is van *Richard* (Rijkaard). 'Zijn' ready-mades kiest Duchamp dus niet in naam van zijn eigen onverschilligheid maar in naam van die van een fictieve vrouw en een fictieve armoezaaier.

---

81. *Rrose Sélavy* verzoent de twee 'ismen': de voornaam is een equivoque op de 'eros' van het fantasmatisch Glas; de achternaam echoot de ironisch onverschillige bevestiging van wat daarbuiten valt, "C'est la vie!" zegt men immers tegen de kleine ready-made kantjes van het leven. In dit laatste opzicht vormt Rrose Sélavy een voorafschaduwing van Molly Bloom, met haar ironisch-onverschillige "yes, yes, yes" tegen haar man, op het einde van Joyce's "Ulysses".

De psychoanalytische interpretatie blijkt eens te meer vatbaar voor een vergelijkbare paradox. Enerzijds is ze hoogstpersoonlijk – als wat voor een particulier analyticus buiten zijn fantasme valt, maar waarmee hij dankzij zijn analyse toch een bepaalde ironische band verwerft. Anderzijds, en daarop wijst de ready-made ook weer, wordt een interpretatie altijd gegeven in naam van een Ander, vanuit de onverschilligheid van een Ander – Lacan zou zeggen dat daarin het verlangen van de Ander spreekt. Platter gezegd: een analyticus stelt zich niet persoonlijk verantwoordelijk voor zijn interpretatie, bijvoorbeeld vanuit een of andere theorie waarin hij zou geloven, maar hij zegt als het ware "zomaar eens iets". In dit opzicht kan de interpretatie iets hebben van een citaat waarvan de bron onduidelijk blijft.

Eens te meer ontgaat dit niet de hysterisch verscherpte aandacht van sommige analysanten, die op een bepaald moment dan ook de interpretatie in vraag stellen: "Maar wie zegt dat? Wie zegt dat wat jij zegt de waarheid is? Freud? Lacan?"

Duchamp zou geantwoord hebben: "Maar dat zegt Rrose Sélavy!". Op hysterische vragen, zoals "Wie zegt dat ready-mades kunst zijn?", had Duchamp inderdaad de prijzenswaardige neiging om niet te antwoorden vanuit de meesterpositie, die hij ongetwijfeld had in het kunstwereldje, maar "als een vrouw".

Dit lijkt te suggereren dat ook de hysterische vraag naar de auteur van de interpretatie seksueel is gekleurd. Blijkt inderdaad dat vooral de mannelijke interpretatie in het geding is. Hoe 'mannelijker' een interpretatie gekleurd, hoe hysterischer ze wordt betwist. En dit is inderdaad een probleem waarmee de ware Freudiaanse analyticus worstelt. Freud zelf interpreteerde immers nog met volle overtuiging vanuit de positie van "de strenge doch rechtvaardige vader", "de goede huisvader" van de wet, of zelfs de symbolische Naam-des-Vaders van de religie. Bij Lacan is dit duidelijk niet meer het geval. Zijn theorie veronderstelt een bepaalde affiniteit van de positie van een analyticus met die van een vrouw. Maar ook in de praktijk blijkt een vrouw vaak een grotere vrijheid te hebben dan een man tegenover de bedrieglijke schijn van betekenaars, zoals bijvoorbeeld de Naam-des-Vaders – wat maakt dat, volgens Lacan, vrouwen zich beter thuis zouden voelen in de analytische positie. Met Rrose Sélavy kan Duchamp een analyticus nu leren interpreteren vanuit dergelijke Lacaniaanse, vrouwelijke positie.

Deze affiniteit tussen analyticus en vrouw kan misschien ook verklaren waarom bijvoorbeeld misdaadromans of -films zo graag goochelen met het geslacht van een analyticus, en daarvan soms zelfs letterlijk een travestiet maken, een man als vrouw verkleed.[82]

Het verloren origineel als equivoque

Het ironisme van de ready-made kan ook toelaten om een positief verband te ontdekken tussen wat in eerste instantie twee grenzen aan de interpretatie lijken. Enerzijds hebben analytici vaak het vervelende gevoel van te vroeg te interpreteren; zeker de eerste interpretaties lijken niet door te dringen en dus verloren te gaan. Anderzijds lijden

82. Bijvoorbeeld psychoanalyticus Frits Van Neerschoten bij Kristien Hemmerechts (Hemmerechts, 1988).

analytici nogal eens onder het besef dat, ondanks de aanzwellende kritiek op hun zwijgen, het grootste gevaar uiteindelijk nog altijd is van te veel te interpreteren.

Voor het eerste punt kunnen we nog maar eens terugvallen op Duchamp, die inderdaad leert hoe een verloren interpretatie te recupereren. Het is immers weer zo een fundamenteel negatief kenmerk van de ready-made dat het origineel verloren moet zijn gegaan. De oorspronkelijke pisbak werd waarschijnlijk meteen weggegooid door de geschandaliseerde organisatoren van de tentoonstelling, die niet wisten dat het ding afkomstig was van een co-organisator.[83] Het flessendroogrek werd per ongeluk meegegeven met het groot huisvuil, *nota bene* door zijn zus Suzanne. En de glazen serumampul brak, zoals zoveel van zijn werk.

Ironisch zijn dan ook Duchamps verwoede pogingen om het verloren origineel zo exact mogelijk te (laten) reproduceren. Zo liet hij vanuit New York eerst heel Parijs overhoop zoeken naar een identiek flessenrek en een identieke ampul. Later autoriseerde hij ambachtelijk vervaardigde en in beperkte oplage als *design* op de markt gebrachte kopieën van verloren ready-mades (onder andere de pisbak). Deze kopieën verwierven het merkwaardig statuut van exclusieve beeldhouwwerken van een willekeurig door Duchamp geselecteerd en daarna verloren gegaan exemplaar van een industrieel vervaardigd massaproduct.

Ook dit kenmerk van de ready-made geldt weer voor de interpretatie. Nostalgici betreuren wel eens dat de situatie niet meer dezelfde is als in de gouden beginjaren, toen Freuds hysterica's nog elk woord van de Meester dronken als ware het levengevend water. Vandaag daarentegen lijken onze analysanten nog nauwelijks te registreren wat wij zeggen.[84] Ze springen dan ook van langsom slordiger om met wat ze niet zelf meer ervaren als een interpretatie. De interpretatie is aan het verloren gaan. Het is dan ook een eerste, aangename verrassing voor een analyticus als heel wat later blijkt dat een aantal van zijn analysanten toch een van zijn onverschillig lijkende uitspraken hebben gekoesterd als een mutatieve (*mutative*) interpretatie – één woord blijkt de neurotische trein van de gedachten toch definitief op een ander spoor te hebben gezet (Strachey, 1934). Een tweede, minder aangename verrassing is echter vaak dat een analyticus die gedenkwaardige uitspraak helemaal niet als de zijne herkent. "Ik zal altijd onthouden dat je mij op een beslissend moment gezegd hebt...!", dankt een analysant in tranen – waarop een analyticus bij zichzelf moet denken: "Maar dat heb ik helemaal niet gezegd!". Blijkbaar is die interpretatie in de tussentijd onderhevig geweest aan een onbewuste bewerking, vergelijkbaar met wat gebeurt bij de herinnering van een droom – metonymie en metafoor hebben gewerkt in dienst van de censuur. Hierbij rijst dan de vraag of deze verloren of verdroomde interpretatie op dat moment gereconstrueerd moet worden, en door wie? Moet de analyticus ze herhalen in haar oorspronkelijke

83. Daarop anticiperend had Duchamp zijn pisbak eerst laten fotograferen door de bekende Alfred Stieglitz. Zo werd vooral deze laatste verantwoordelijk voor de esthetisering. (Camfield, 1991).

84. Enerzijds klagen analysanten over de stilte der analytici. Enkele jaren geleden begon Miller dit verval van de interpretatie te ondervragen onder het provocatieve hysterische motto "Vous ne dites rien!" (U zegt niets) (Miller, 1996). Anderzijds blijken analysanten zelf ook van langsom minder te luisteren naar analytici. Het komt dus van twee kanten.

vorm? En hoeveel keer dan wel? Of moet hij de analysant aan het werk zetten om haar te reconstrueren? En hoe dan wel[85]?

Uiteraard moeten we ons ook durven afvragen in hoeverre de analyticus niet zelf medeverantwoordelijk is voor het verloren gaan van de originele interpretatie. Zijn grote voorbeeld, Duchamp, had alleszins wel zelf de hand in het verloren gaan van originele ready-mades. Zo was het bijvoorbeeld pas vanaf het moment dat zijn pisbak niet meer bestond, dat hij alles in het werk begon te stellen om hem 'erkend' te krijgen als ready-made, om hem in zijn eer te 'herstellen'. Voordien had hij dus geen enkele inspanning in die richting gedaan, hij had hij bij wijze van spreken gewoon in het midden gegooid – als een knuppel in het hoenderhok.

Ook deze attitude van Duchamp bevat weer een vingerwijzing voor een ironische interpretatietechniek. De kunst en zelfs de ethiek van de interpretatie bestaat erin om de analysant de volle verantwoordelijkheid te laten of hij een interpretatie al dan niet als dusdanig erkent. Dit komt het duidelijkst tot uiting bij de zogenaamde equivoque interpretatie.[86]

Op de equivoque interpretatie is de lezer ondertussen voldoende voorbereid via Duchamps obscene woordspelingen – om te beginnen is een equivoque inderdaad een onbetamelijke woordspeling (van Dale, cd-rom). Het bijzonderste kenmerk van dit type interpretatie is echter niet die inhoudelijke onbetamelijkheid, in de zin van een seksuele dubbelzinnigheid – dat is wél het hoofdkenmerk van een ander type interpretatie, dat gemodelleerd is op de *Witz*. Een equivoque interpretatie is echter vooral vormelijk onbetamelijk, in die zin dat er opzichtig geknoeid is met de schrijfwijze van een woord of zelfs een hele zin – geknoei dat gebaseerd is op de inherente mogelijkheid van het gesproken woord om op verschillende wijzen geschreven te worden en bijgevolg ook op verschillende wijzen gehoord én geïnterpreteerd te worden. Ik herinner aan "Rrose Sélavy" als equivoque op "Eros, c'est la vie". Dat geknoei op het niveau van de letter noemt Lacan becijfering (*chiffrage*); een equivoque komt inderdaad vaak tot stand via het quasi mathematisch gejongleer met de letters van één of meerdere woorden. Voorbeelden zijn *Fresh Widow* in plaats van *French Window*, en *incesticide* in plaats van *insecticide*.

Ook in een analyse blijkt dit soort equivoque vanaf een bepaald moment een interessante techniek te kunnen zijn. Een paar voorbeelden mogen dat verduidelijken. In zijn vrije associatie is een analysant enthousiast aan het babbelen over "de magie van een nieuwe liefde", in zijn geval de magie van het dwangmatige overspel – waarop zijn analyticus, even enthousiast, reageert met "Inderdaad, mag ie of mag ie niet: dat is de vraag". Deze moedwillige verhoring bij zijn analyticus zette deze man uiteraard, met een ruk, op een heel ander spoor, dat van het incestverbod. Een analysante die er

85. Een analyticus zou kunnen repliceren dat hij een beter geheugen heeft voor wat analysanten hem zeggen dan voor wat hij hen zegt...

86. Miller wijdde een les van zijn *Séminaire* aan Duchamps taalspelletjes, onder de titel "De sonore ijdelheid of leegte" (*inanité sonore*). Ook hij ziet een verband tussen Duchamps berekende, schijnbaar zinloze woordspelingen en Lacans techniek van de equivoque interpretatie. (Miller, onuitgegeven [1995-1996], 13-12-95).

luidop van droomt om analytica te worden, heeft het op een gegeven moment alsmaar over "de lijst van erkende analytici", een uitdrukking waarin haar analyticus plotseling de kritische ondertoon blootlegt door deze quasi grappig mis te verstaan als "Delhaize van erkende analytici"...

In de praktijk blijkt dergelijke equivoque interpretatie inderdaad vaak neer te komen op een soort moedwillig én geforceerd misverstaan vanwege de toehoorder, in dit geval de analyticus – en dit inderdaad vanuit de inherente mogelijkheid om het gesproken woord op verschillende wijzen te schrijven. In het eerste voorbeeld is dat de mogelijkheid om het woord 'magie' te splitsen als 'mag-ie'. De equivoque interpretatie is dus niet geschoeid op de leest van de onbewuste formaties die in de metonymie van de vrije associatie op metaforische wijze de kop opsteken, zoals lapsussen of grapjes bijvoorbeeld. Dit is wel het geval voor een ander soort interpretatie, dat gebaseerd is op de technische principes zoals Freud die uiteenzet in zijn boek over de grap (*Witz*), en dat ik dus de grappige interpretatie zou willen noemen. Deze grappige interpretaties gaat gewoon dapper door in de lijn van de onbewuste formaties van de analysant (Jonckheere, 1999b). Voor zijn equivoque interpretatie moet een analyticus zich daarentegen baseren op het eerste het beste, vaak povere materiaal. Een equivoque verheft bijvoorbeeld onbeduidende, zinloze fragmenten uit de vrije associatie tot een vluchtig soort poëzie, *instant poetry* die enkel geldt voor dat subject op dat moment. Zoals het zojuist gegeven voorbeeld van de uitsplitsing van het woord 'magie' in 'mag ie of mag ie niet' laat aanvoelen is dit soort poëzie van een totaal andere orde dan die van de metafoor in de onbewuste formaties.

Als een equivoque interpretatie al onmiddellijk geregistreerd wordt door de analysant, dan is dat vaak slechts om ze geïrriteerd van de hand te wijzen als een misverstaan dat de verstrooide analyticus even in het midden heeft gegooid. Niettemin blijft die 'onvrijwillige' interpretatie hangen, en blijkt ze achteraf te kunnen terugkeren...

Onontbeerlijke voorwaarde voor de equivoque interpretatie lijkt wel een voldoende sterke overdracht. Vereenvoudigend zouden we kunnen stellen dat de grappige interpretatie (volgens het model van de *Witz*) eerst de overdracht tot voldoende ontwikkeling moet brengen, door het subject te injecteren met onbewuste en seksuele zin. Dan pas kan een analyticus equivoques riskeren, dan pas is er een kans dat dergelijke minimalistische interventie blijft hangen en de overdracht begint aan te tasten...

Deze equivoque interpretatie is heden vooral bekend, en berucht, als een typisch staaltje van Lacaniaanse techniek. Voor alle duidelijkheid: Lacan zelf ging daarvoor niet in de leer bij Duchamp maar wel bij Joyce. Wat volgens sommigen een literaire aberratie van Lacan zou zijn, blijkt echter eens te meer zijn trouw aan Freud te zijn, trouw aan Freud tot in de voetnoten waar het inderdaad wemelt van flitsende klinisch inzichten.

Ergens in een voetnoot verhaalt Freud hoe "een zeer intelligente patiënt" kwam klagen dat een van zijn kennissen (X) had geprobeerd om Freuds theorie over het anale belachelijk maken (Freud, 1960 [1908a]). Eerst had X verteld hoe hij de slappe lach gekregen had bij het lezen van alle gedachten die Freud de kleuter tijdens de zindelijkheidstraining toeschreef. N het verlengde daarvan herinnerde X zich echter ook een bepaalde kinderfantasie: "Ik ben de cacaofabrikant Van Houten (bekend chocoladefabrikant in Wenen toen), en iedereen wil mij de geheime formule van mijn zalige cacao

ontfutselen – die ik natuurlijk angstvallig voor mijzelf hou!" In een spontane reflex reageerde Freud op dit verhaal van zijn patiënt over X met een *Wortwitz*: *"Wann haut'n... die Mutter?!"* (Wanneer slaat zijn moeder hem (op zijn poep)). *Van Houten* en *wann haut'n* is inderdaad een perfecte Lacaniaanse equivoque, vermits *wann* uitgesproken wordt als *van* en *Houten* als *haut'n*. Deze equivoque lanceerde Freud in eerste instantie inderdaad "lachend en zonder daar meteen een dieper inzicht aan te verbinden". Een tijdje later realiseerde hij zich echter dat deze terloops in het midden gegooide equivoque "inderdaad de sleutel bevatte van een afdekkende fantasie (*Deckphantasie*), die via fonetische associaties (*Kakao*, *wann haut'n...*) de herinnering aan de strijd met de moeder tijdens de zindelijkheidstraining volledig had omgekeerd, en zo het schuldgevoel had gekalmeerd".

Voor alle duidelijkheid: Freud isoleert hier geen equivoque in het discours van zijn eigen analysant, maar probeert hem daarvoor te sensibiliseren in dat van een ander. Dit stemt eigenlijk overeen met de positie van controleur of supervisor zoals Lacan die graag innam: eerst moedigde hij analytici aan om honderduit te vertellen over hun moeilijkheden met een of andere analysant; pas in een tweede tijd zette hij hen dan via een equivoque in het discours van die analysant op een ander en vruchtbaarder spoor.

Na deze uitweiding over de equivoque interpretatie kom ik tot het tweede probleem, dat verband lijkt te houden met het verloren gaan van die interpretatie, en dat is de neiging tot zwijgen bij analytici, de zeldzaamheid van hun interpretatie. Ook op dit vlak heeft de ready-made een verrassende les in petto. Duchamp besefte meteen dat hij het aantal ready-mades diende te beperken. Alsof hij vreesde zich daardoor te laten meeslepen. Alsof hij vreesde dat in de herhaling zijn smaak ongemerkt zou binnensijpelen, zodat in de ready-made een esthetische kwaliteit zou beginnen doorschemeren. Alsof hij vreesde dat hij er zelf plezier zou beginnen in krijgen, waardoor hij fantasmatische of erotische elementen, die eigenlijk in het Glas thuis hoorden, als ready-made zou beginnen kiezen. Een techniek, waarmee Duchamp het aantal ready-mades kon beperken en die dus zo onverschillig mogelijk kon houden, was, zoals al gezegd, het *rendez-vous* in de tijd of de vooraf vastgelegde *timing*.

Een vergelijkbaar probleem lijkt zich ook weer te stellen voor een analyticus. Hoe meer hij zegt, hoe groter de verleiding om te hervallen in een spreken voor het eigen plezier – wat inderdaad het geval was in de vrije associatie of het hysterisch discours gedurende zijn eigen analyse. Hoe meer hij interpreteert, hoe dichter hij weer in de buurt van zijn eigen fantasme riskeert te komen. En hoe meer kans dus dat hij zijn ironie verliest, vermits deze het tegendeel is van een spreken voor het eigen fantasmatisch genot. Blijkbaar blijft de ironische of onverschillige interpretatie aan de grens van het fantasme een dubbeltje op zijn kant. Ook een analyticus kan dus de noodzaak voelen om het aantal interpretaties te beperken. En ook hij kan dit proberen via een geëigende vorm van *rendez-vous* in de tijd, via een vooraf vastgelegde *timing* van zijn interpretatie. Een vingerwijzing in die richting vormt Lacans poging om het einde van de analytische sessie te verheffen tot een interpretatie. Zo wordt bijvoorbeeld een sessie bij voorkeur afgesloten op een uitspraak van de analysant die een mogelijke equivoque bevat. Anderzijds proberen sommige analytici ook systematisch het begin van de sessie te verstoren met iets dat als interpretatie kan fungeren, waardoor het door de analysant voor-

bereide discours meteen in een ander licht wordt gerukt. Hoe dat ook zij: een interpretatie gebeurt bij voorkeur op de drempel van de analyse, bij het binnenkomen en het buitengaan, wanneer het verdeelde subject zich opent en weer sluit.

2. Het klinische geval A: de grens van een fantasme als drijfveer voor een analyse

2.1. Een analyse als therapie voor het fantasme?

Zoals vermeld was het een van mijn analysanten die mij ogen én oren opende voor het fantasmatische karakter van Duchamps "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même". Voor zover belangrijk om de logica van het artistieke geval van Duchamp te kunnen volgen en de originaliteit ervan te kunnen appreciëren, heb ik reeds een aantal belangrijke articulaties van het klinische geval van A uit de doeken gedaan. Daarbij heb ik vooral in de verf gezet op welk punt de dialectiek van zijn analyse stokte en A dus zijn grote voorbeeld niet meer kon volgen. A bleef liever dupe van zijn fantasme dan het te traverseren. Ondanks die impasse, of misschien juist daardoor, bevat het geval van A voldoende interessante klinische variaties en complicaties op het ontblotingsfantasme om het hier alsnog zo volledig mogelijk ter beschikking te stellen (Jonckheere, 1994a).

Een typisch kenmerk van A is dat daarin bijzonder duidelijk tot uiting komt hoe een fantasme de drijvende kracht achter een analyse kan zijn. Dat is inderdaad niet altijd even duidelijk. Traditioneel staat aan het begin van een analyse de vraag op de voorgrond. Naar een analyticus stapt men slechts wanneer zich een echte vraag stelt. Met vragen waarop het antwoord al vooraf is gegeven en waarbij het slechts een kwestie blijft van de kloof tussen beide zo efficiënt mogelijk te overbruggen, moet men bij een psychotherapeut wezen. Een echte vraag kan zich bijvoorbeeld stellen rond de zin van een bepaald symptoom. Of in een meer pathetisch geval kan het ook gaan om een vraag naar liefde. In elk geval: geen analyse zonder echte vraag. A toont nu dat daarachter misschien ook nog een duister motief van een totaal andere, reële orde meespeelt, en dat is de drift. In analyse gaat men dan omdat men niet anders kan, sommigen lijken er letterlijk naartoe gedreven. Het fantasme legt de drift aan banden; eenmaal dat getraverseerd, drijft de losgeslagen drift het subject ertoe om het fantasme te herstellen, bijvoorbeeld via een analyse. Bij A was in elk geval opvallend op welke blinde, letterlijk driftmatige wijze hij dat meteen vanaf het begin van zijn analyse probeerde. Het blijft echter uitzonderlijk dat drift en fantasme meteen op het voorplan staan van een psychoanalyse.

In het klassieke scenario komt een analysant eerst aandraven met het onbewuste probleem dat zijn symptomen stellen. Iemand stelt zich bijvoorbeeld de vraag naar de zin van een symptoom. Blijkt dan dat dit in eerste instantie in één lijn kan geplaatst worden met onbewuste vormsels (*Bildungen*) zoals dromen, versprekingen en grapjes. Interpretatie van deze talig gestructureerde onbewuste kant van dat symptoom is meestal niet zo een karwei: het is zelfs alsof het onbewuste verlangt naar interpretatie, of toch een bepaald soort, zijnde de seksuele zinverlening van wat ik al heb bestempeld

als de grappige interpretatie (die geschoeid is op de leest van de *Witz*) (Lacan, 1973 [1964], 161: "le désir c'est son interprétation"). Een beetje een enthousiaste analysant begint daar overigens zelf al aan; nog half in slaap begint hij bijvoorbeeld al zelf zijn dromen te analyseren. De ongelimiteerd lijkende mogelijkheid tot seksuele zinverlening van het onbewuste levert immers een genot op, dat Lacan, met een equivoque, *jouis-sens* (genot van de zin) noemt (Lacan, 1974, 22). In dat register interpreterend is een analyticus eigenlijk niet meer dan een katalysator voor die spontane zinverlenende en genotvolle interpretatie door de analysant (Jonckheere, 1999b).

Aan deze plezante kant van een analyse komt meestal een eind vanaf het moment dat het fantasme op de proppen komt. Met zijn zinloos en opaak genot maakt het van de analyse een sleur.

A toont nu echter dat het fantasme ook reeds van in den beginne massaal een analyse kan beheersen – als een heuse drift om zichzelf te analyseren, met mijzelf als toevallige getuige. Wat daarvan de mogelijkheden én de onmogelijkheden zijn, zal ik thans proberen aan te tonen.

2.2. **Het symptoom**

De manier waarop A bij mij toekwam, is typisch voor dergelijke driftmatige analyses: hij was helemaal in paniek. Na jarenlang de tirannie van zijn woord en de abnormaliteit van zijn seksualiteit verdragen te hebben had zijn vrouw hem uiteindelijk toch laten vallen. A bekende meteen dat hij de onbedwingbare neiging had om alles in haar plaats te zeggen; zij kon immers niets voor of over zichzelf gezegd krijgen. Ook van zijn seksualiteit gaf hij meteen toe dat ze in het teken stond van een abnormale fallusverering. Tot een normale coïtus kwam het al jaren niet meer, beide echtelieden gaven elkaar enkel nog orale bevrediging (fellatio & cunnilingus). Daarbij was A er geleidelijk ertoe over gegaan om zijn seksuele fantasie te onthullen: graag had hij haar eens laten vrijen met een andere man, en dan moest ze hem komen vertellen hoe die ander en dan vooral zijn penis waren. Op een goede en een kwade dag was het dan ook zover: via allerlei manoeuvres en machinaties van had A haar inderdaad in contact weten te brengen met een andere man. Eenmaal het contact tot stand gebracht ontwaakte A meteen uit zijn perverse rêverie, maar het was al te laat: zij werd verliefd op die ander, werd zwanger van hem, pleegde abortus en liet A vallen. A was er kapot van: "Door mijn schuld, door mijn schuld, door mijn grote schuld", lamenteerde hij.

In de eerste tijd van zijn analyse probeerde A zo snel mogelijk een antwoord te vinden op de vraag of zijn vrouw hem nu had laten vallen omwille van zijn taal of omwille van zijn seksualiteit. Deze kloof van het verlangen van de Ander kon hij provisorisch dichten met een psychologisering, door zijn seksualiteit te reduceren tot de geprivilegieerde manifestatie van zijn autoritair karakter: "Ik moet altijd en overal mijzelf bewijzen, dus ook seksueel!". De therapie moest dan ook de weg terug volgen: "Als ik mijn seksualiteit onder controle krijg, zal mijn karakter vanzelf volgen!". Aanvankelijk hoopte A nog altijd een kans te krijgen om op een nieuwe basis met zijn echtgenote te herbeginnen. In dit opzicht was zijn analyse dan ook een statement of een teken van liefde naar haar toe.

Dat goede doel deed A dan ook meteen over zijn grote schaamtegevoelens heenstappen en hij begon als gehypnotiseerd zijn seksuele leven tot in de meest intieme details uit de doeken te doen: "Ik mag hier niets verbergen!". Uiteindelijk bleek het huwelijksbootje lekgeslagen op wat slechts het puntje was van de spreekwoordelijke ijsberg. Van het grootste en het grilligste deel van zijn seksualiteit had zijn vrouw niet eens het flauwste vermoeden. Voor zijn werk was A veel onderweg, en daarvan had hij bijvoorbeeld geprofiteerd om een lijst aan te leggen van alle sekscinema's alwaar hij terecht kon met zijn 'show': daar kon hij zich masturberen ten aanschouwen van de zeldzame vrouwen die het waagden om daar hun man te volgen... Beschaamd gaf A toe in geval van nood, en dat was inderdaad het merendeel der gevallen, ook vrede te nemen met een exclusief mannenpubliek.

2.3. **Oedipale oorzaak**

Ook weer zonder dat ik hem daartoe diende te motiveren, toog A koortsachtig op zoek naar het mythisch punt waarop zijn seksuele ontwikkeling ontspoord moest zijn geraakt: "Ik moet zo snel mogelijk veranderen!". Daarbij raakte A meteen verstrikt in een oedipaal knooppunt, uit zijn puberteit, gevormd door een verhuis en een phimosis. De verhuis bleek een onuitputtelijke bron van rancune jegens de vader; de moeder moest het vooral ontgelden vanwege de phimosis.

Vaders professioneel egoïsme en de verhuis

Toen A twaalf was, verhuisde het gezin omwille van het werk van de vader. In zijn analyse kwam A tot het besef dat hij zijn vader die verhuis bijzonder kwalijk moest genomen hebben: door zijn schuld, door zijn schuld, door zijn grote schuld verloor A met één klap al zijn vriendjes. Die verhuis maakte een eind aan zijn gelukkige kindertijd. Vanaf dan werd A fundamenteel ongelukkig, hij zou immers nooit meer echte vrienden maken.

Bij de massale herinnering aan die kindertijd, die zich met quasi hallucinante duidelijkheid aan hem opdrong, werd A telkens opnieuw overspoeld door een groot verdriet – dat hem ook herhaaldelijk terugdreef naar de plek van zijn kinderjaren. In bewogen bedevaarten verifieerde hij wat daarvan nog restte als basis voor een mogelijke reconstructie van zijn verloren kindertijd. Deze catharsis deed de paniek om het verlies van zijn vrouw enigszins luwen. In plaats daarvan ontwikkelde A een paniekerige bezorgdheid rond het mogelijk verlies van zijn kinderen, maar vooral ook rond wat dezen zouden verliezen door de scheiding van hun ouders.

Moeders seksuele angst en de phimosisoperatie

Enkele jaren na de verhuis kreeg A op school seksuele voorlichting: erectie, masturbatie, ejaculatie – A kwam tot de vervelende vaststellen dat dit hem allemaal niet lukte. En dus trok hij met zijn *unheimliche* penis naar zijn moeder. Deze verwees A echter prompt door naar de huisarts, die het sluitstuk aan die onbegrijpelijke serie seksuele

woorden toevoegde: phimosis, luidde de diagnose. Phimosis is een aangeboren vernauwing van de opening van de voorhuid, waardoor deze niet over de eikel kan geschoven worden. Een groot probleem is dat meestal niet. Bij A werd daaraan onmiddellijk verholpen.

In zijn analyse ontpopte die phimosis zich echter tot een onuitputtelijke bron van rancune tegenover de moeder: "Hoe komt het dat zij dat niet heeft opgemerkt, bijvoorbeeld toen ze mij waste? Ze moet dat toch ook geweten hebben vanuit het medisch onderzoek dat ik elk jaar op school onderging? Waarom moest ik daar zelf mee afkomen?" Door haar letterlijke verdringing van zijn seksualiteit zou A daarin zijn blijven steken, en diende hij na zijn phimosisoperatie die achterstand op zulke driftmatige wijze ongedaan te maken.

Bij wijze van nazorg en hygiënische maatregel leerde A, onder het waakzame oog van de moeder, masturberen. Vanaf dat moment zou zijn seksuele ontwikkeling een vlucht nemen die A zelf beschreef als het overschrijden van alsmaar hoger grenzen. A begon te masturberen voor wat hij ervoer als de halfmedeplichtig geloken ogen van achtereenvolgens een kuisvrouw, een aantal buurvrouwen en ten slotte allerlei wille-en-vooral-keurige vrouwen op publieke plaatsen. Tussendoor leerde A ook nog zijn vrouw kennen en huwde hij, maar ook dat leek geen grens te kunnen stellen aan zijn exhibitionisme.

Toen zijn nietsvermoedende echtgenote zwanger was van hun eerste kind, verloor A de controle over zijn exhibitionisme en werd hij een eerste maal teruggefloten. De bijgeroepen dienaar der wet had echter zo met hem te doen, dat hij A liet gaan met de vaderlijke raad om zo snel mogelijk een psycholoog te raadplegen. Maar daarvoor was de tijd blijkbaar nog niet rijp; zoals een trauma komt ook een doorverwijzing in twee tijden tot stand. Met een zucht van opluchting zocht A eerst nog even zijn seksuele heil in een andere richting, en hij dook met zijn show onder in de schemerwereld van sekscinema's, peepshows en parkings langs autostrades.

2.4. **Imaginaire constructie**

A zelf construeerde een merkwaardig verband tussen het vinden van zijn penis na de phimosisoperatie en het verlies van zijn vriendjes na de verhuis: met die penis zou hij zich 'getroost' hebben voor het verlies van die vriendjes. Verder ervoer hij ook de belangstelling van vrouwen voor zijn penis als een substituut voor de belangstelling die hijzelf vroeger als haantje de voorste van zijn vriendjes genoot. Door de schuld van het professioneel narcisme van zijn vader (verhuis) werd zijn narcisme geschonden. De huisarts (phimosisoperatie) had hem de mogelijkheid geboden om dit eigenhandig te herstellen, maar té laat én onder het oog van zijn moeder met al haar seksuele angsten.

Deze constructie van A noem ik imaginair omdat ze slechts het concept van het narcisme laat spelen. Dit betekent niet dat ze verkeerd is. Ze fungeerde in elk geval als een eiland van rust in de stormachtige catharsis die de herinnering aan zijn verloren kindertijd had ontketend. Deze constructie ontbeert echter een symbolische grond, een structuur die haar schraagt.

2.5. **Symbolische structuur = constructie van het fantasme**

De symbolische of structurele basis van A's narcisme kwam ik op het spoor via een andere passie die hem zou verteren na de onverkwikkelijke verhuis- en phimosisoperaties. Zijn puberteit en adolescentie stonden niet alleen in het teken van de exhibitie van zijn eigen penis, als een levend beeldhouwwerk, maar A ontwikkelde ook een gezonde belangstelling voor de beeldende kunsten, meer bepaald het surrealisme. A voelde zich vooral aangesproken door Yves Tanguy, die hij associeerde met 'automatisch tekenen', en door Marcel Duchamp, die hij associeerde met de 'constructie van machines'. Ik zal eerst aantonen hoe A's eigen versie van dat automatisch tekenen altijd de fallus ten tonele voerde, én in zijn kielzog meteen ook de castratie. Vervolgens zal ik aantonen hoe die castratie A uiteindelijk deed terugvallen op Duchamps vrijgezellenmachine uit "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" – echter zonder dat hij zich realiseerde dat deze titel het ready-made fantasme achter zijn exhibitionisme was.

Tanguy: fallus – castratie – moins-phi

In dat automatisch tekenen was A oorspronkelijk een hartstochtelijk bewonderde oudere broer gevolgd. Na de verhuis had deze al snel zijn plaats van haantje de voorste weten te heroveren door zijn schoolbank vol obscene graffiti te krabbelen.[87] In identificatie met deze broer begon A dan ook maar dwangmatig altijd dezelfde figuurtjes te krabbelen. Tijdens zijn analyse stak dit automatisch tekenen overigens ook weer even de kop op, waarbij ik kon vaststellen dat het bleek te gaan om lange spookachtige gestalten, als een soort standbeelden die op ontsluiering wachtten – en die inderdaad enige gelijkenis vertoonden met de uitgerekte amoebe-achtige figuren van Tanguy. Toen A mij die tekeningetjes toonde, besefte hij meteen zelf waarvoor hij tijdens zijn adolescentie blind was gebleven: dat ze slechts een andere manier waren geweest om zijn penis te tonen, een soort sociaal aanvaardbaarder alternatief voor zijn dwangmatige show na zijn phimosis-operatie.

Die show en dat tekenen lijken inderdaad een dubbel antwoord op de traumatische ontdekking van zijn penis. Dat wordt gesuggereerd vanuit de meest typische trek van A's exhibitionisme. Wat A interesseerde was niet het tonen van de penis als geheel, maar de epifanie van een specifiek deel daarvan, zijnde de eikel. *Moment suprême* was voor A dan ook een fellatio waarbij vrouwenlippen eeuwig over de eikel heen en weer glijden en die telkens opnieuw weer tevoorschijn toveren, het *fort/da* spel van de eikel met een zo lang mogelijk uitgestelde ejaculatie. Vermits het van twee kanten moest komen, koesterde A ook de overtuiging dat de vrouwelijke *Penisneid* zich vooral richtte op die eikel. Zo bezien beantwoordde zijn exhibitionisme aan een poging om telkens opnieuw het triomfantelijke moment van zijn phimosisoperatie op de meest letterlijke wijze te herbeleven. Om mogelijke misverstanden te vermijden moet ik benadrukken dat een phimosisoperatie, net als een echte besnijdenis, het tegendeel is van de castratie. Pas door de penis te ontlasten van zijn vrouwelijk deel, de voorhuid, kan zijn man-

87. Tijdens de analyse kwam het tot een breuk met de broer.

nelijkheid, de eikel, zich in volle glorie profileren. Bij de castratie daarentegen speelt het subject (een deel van) zijn mannelijkheid kwijt. Door de herhaling van de phimosisoperatie loochent (*Verleugnung*) A's exhibitionisme de castratie.

Anderzijds kwam hij toch ook tot een erkenning van die castratie, middels zijn zogenaamd automatische tekeningetjes. In hun finale versie vertoonden deze fallussen bovenaan telkens een gat: alsof de eikel was verdwenen. Dat *unheimliche* legertje versluierde fallussen bleek dus slechts voorbij te defileren om een bepaald gemis te evoceren – zoals ook een droom de castratie slechts ensceneert door de verdubbeling van de penis. Het fallische tekenautomatisme was dus een poging om de castratie te installeren, en een grens te stellen aan de exponentiële pervertering van zijn seksualiteit na de phimosisoperatie.

Duchamp: fantasme – genot – (a)

Vanaf een bepaald moment hield A dat tekenen echter voor bekeken. Blijkbaar voldeed die geïmaginariseerde castratie van de eikel niet meer om zijn driften aan banden te leggen.[88] Zonder dat tekenen raakte zijn seksualiteit volledig in het slop van een bepaald fantasmatisch genot[89] – een genot dat hem in zijn adolescentie uiteindelijk in de ban zou brengen van Duchamps Glas. Wat A daarbij in eerste instantie interesseerde was niet zozeer het formele aspect, zoals bij de (fallische) automatische tekeningen van Tanguy, maar wat hij zelf bestempelt als de logica van de vrijgezellenmachine, die deze is van de ontbloting. A begon dan ook verwoed te lezen over het Glas, en ondernam zelfs een heuse bedevaart naar het Philadelphia, alwaar hij kon vaststellen dat het Glas *live* nog overweldigender was dan verwacht.

Ondanks al zijn studiewerk rond het Glas had A er echter nooit bij stil gestaan dat zijn titel de logica bevatte van het probleem waarvoor hij in paniek in analyse was gevlucht. Want dit is inderdaad waarop ik hem wees. Was *m'aime* inderdaad niet wat A finaal verwacht had van te bereiken door zijn vrouw als Bruid te schenken aan een andere man, die niet toevallig een verstokte Vrijgezel bleek te zijn, die samenwoonde met zijn moeder? Had A inderdaad niet gehoopt dat zij hem, de toevallige Toeschouwer, van op die Andere plaats eindelijk eens graag zou zien? Dat zulks niet het geval bleek te zijn, was dan ook een fatale streep door de berekening van A's genot, een wilde traversering van zijn fantasme. Deze associatie van Duchamps Glas met zijn eigen seksuele fantasme rond zijn vrouw, deze waarlijk 'culturele interpretatie' van zijn fantasme, zorgde voor een keerpunt in A's analyse.

---

88. De fallische referentie lijkt een aflossing gekend te hebben onder de vorm van een soort symfonische rockmuziek die A componeerde. Naar zijn zeggen herhaalden zich daarin ondulerende sequenties van in elkaar overvloeiende klanken. Mij lijken dit sonore tegenhangers van de op ontsluiering wachtende fallussen uit de tekeningetjes. In hoeverre zich daarin, op het *moment suprême*, breuken of stiltes voordeden, vergelijkbaar met de doorboringen in zijn tekeningen, kon ik niet nagaan. A leek wel te verwachten dat zijn muziek de therapeutisch zou kunnen werken voor zijn sekualiteit – punt waarop zijn tekenen had gefaald. Zijn 'muziekmachines' waren dan ook het eerste dat hij van het echtelijk huis naar zijn vrijgezellenflat overbracht.

89. Het object van genot (*objet (a)*) is gevat in de 'huls' van de castratie *(-phi)*.

In het verder verloop van zijn analyse slaagde A erin om de logica van zijn fantasme te vertalen in Oedipale termen. Het fantasme is inderdaad een oplossing van het Oedipuscomplex, als een litteken daarvan zegt Freud. A onderkende dat zijn moeder de eerste figuur van De Bruid moest zijn geweest, verwaarloosd (*mise à nu*) als ze was door een vader, die nog altijd leek te denken dat hij Vrijgezel was. Dit is het soort kritiek dat A letterlijk op zijn vader had: "Ook nu hij met pensioen is, laat hij nog altijd zijn vrouw 's nachts alleen achter in dat groot en koud huis!". Na de traversering van zijn fantasme en het verlies van zijn vrouw was deze wanverhouding tussen zijn ouders voorwerp geworden van een dwangmatige kritiek, vooral aan het adres van de vader. In zijn fantasme was dat soort verhouding echter juist de voorwaarde voor zijn genot geweest: hoe meer de moeder door de vader 'ontbloot' werd, hoe meer ze van hem kon of moest houden. A was er trouwens ook van overtuigd dat hij altijd haar lievelingszoon was geweest. En hij vroeg zich af of hij dat ook nu nog altijd was.

Ook zijn exhibitionisme bleek te beantwoorden aan diezelfde fantasmatische logica of zin. In A's show was het zijn penis, meer bepaald de eikel, die de plaats van De Bruid innam. Ontbloot werd die fallische Bruid dan door een of meerdere van die vele grijze burgermannetjes die ooit, zoals hijzelf, in die ondergrondse waren gezogen geworden en daar nu als Vrijgezellen ronddwaalden. Ik vermeldde al dat A zijn show voorbestemde voor een sekscinema-met-minstens-één-vrouw, maar dat hij zich uiteindelijk meestal moest tevreden stellen met alleen maar mannen – waarmee het ook wel eens tot wederzijdse fellatio was gekomen. A ontkende echter in alle toonaarden homoseksuele verlangens te koesteren. En in een bepaald opzicht had hij ook gelijk: zijn vrijgezellen waren slechts, met Duchamps termen, 'lege livreien' zonder gezicht en zonder geslacht; voor A was het uiteindelijk om het even of het vrouwelijke dan wel mannelijke vingers of lippen waren waartussen de magische eikel telkens opnieuw oprees. Het belangrijkste was dat deze epifanie van de eikel telkens opnieuw zijn narcisme herstelde, zoals voor het eerst was gebeurd bij zijn phimosisoperatie. A ging zelf nog een stapje verder: "Moest ik fellatio bij mezelf kunnen uitvoeren, dan zouden al die seksuele ontsporingen niet plaatsgegrepen hebben!".

Tot slot wil ik ook nog even aanduiden hoe dit fantasme uiteindelijk ook de kop begon op te steken binnen de overdracht, als ultieme weerstand. In het allereerste gesprek verklaarde A zich meteen bijzonder sceptisch tegenover de psychoanalyse. Opgevoed in de beste 'wetenschappelijke' tradities 'geloofde' hij niet in het onbewuste en zijn dienaars: "Eerst zien en daarna geloven!", was ook op dat vlak zijn achteraf cynisch klinkende devies. Het overrompelend begin van zijn analyse bracht A echter al snel in de ban van de verborgen logica van zijn onbewuste – zoals destijds ook al het geval was geweest met de logica van Duchamps Vrijgezellenmachine. A stortte zich dan ook *à corps perdu* in het mateloos ambitieuze project van een complete *mise à nu* van dat onbewuste: "Het moet eruit!" (Cardinal, 1975) werd vanaf dat moment het driftmatige *Leitmotiv* van zijn analyse.

Waar in de overdracht interfereerde nu het fantasme? Op mij had A niet meteen een overdracht als 'persoon', als 'uitzonderlijk iemand'. Een analyticus was voor A slechts een instrument, een radertje, een Vrijgezel uit de vrijgezellenmachine van de interpretatie die de Bruid van het Onbewuste ontbloot voor de ogen van de toevallige

Toeschouwer die elke Analysant in al zijn onschuld telkens opnieuw weer is. Dit is een mooie, fantasmatische formule voor een analyse.

Het venijn zit hem echter weer eens in het staartje van de zin van zijn fantasme, zoals Duchamp die in zijn volledigheid reveleert, namelijk het *même* als equivoque met m'aime. "Eenmaal de Bruid (het Onbewuste) volledig zal zijn ontbloot (geduid) door De Analyticus (de Vrijgezel van het Onbewuste), dan zal blijken dat zij (het Onbewuste) van mij houdt!". A verkeerde dus in de fantasmatische overtuiging dat zijn onbewuste uiteindelijk zijn gekwetste narcisme zou kunnen herstellen en hem de ultieme garantie voor zijn genot zou kunnen schenken.

2.6. **Op weg naar het Reële: beweging in het fantasme?**

Hogerop, in de context van de vergelijking met het geval van Duchamp, toonde ik al waartoe dat eerste herstel van zijn narcisme door de analytische interpretatie van zijn onbewuste A had gebracht: namelijk tot een wijziging van zijn positie in het fantasme, een verschuiving van de positie van toevallige Toeschouwer naar die van één van de Vrijgezellen. Jammer genoeg diende ik ook vast te stellen dat deze verplaatsing binnen het fantasme A toeliet om zijn analyse te beëindigen, nog voordat hij even had kunnen stilstaan bij de derde positie, die van De Bruid. Tegengesteld aan wat het grote idool van zijn adolescentie realiseerde met het Glas, kwam A er dan ook niet toe om een aanvang te maken met de traversering van zijn fantasme. A bleef gevangen binnen een fantasmatisch universum, zijn analyse leverde hem geen enkele ready-made op.

3.

"Ik ben ontheven van alle verplichtingen jegens U..."

1. Freuds impasse in verband met de perverse structuur

1.1. Freud: het fantasme als polymorf perverse pijler van de onmogelijke seksuele verhouding in de neurose

De psychoanalyse, toch wat Freud en Lacan betreft, nam de drieledige structuur van de psychopathologie uit de psychiatrische kliniek over, met het traditionele onderscheid tussen neurose, psychosen en perversies. In "Een kind wordt geslagen" vertoont dat genot echter masochistische en sadistische trekjes; in "De bruid wordt ontbloot" zijn dat voyeuristische en exhibitionistische trekjes. Vanwaar komen deze 'perverse trekjes' van het neurotisch genot? En vooral: wat kan dan nog het verschil zijn tussen het fantasme in de neurosen en dat in de perversies?

Om deze vragen te beantwoorden moeten we vertrekken van Freuds onderscheid tussen drie types seksuele perversie, bij de man: objectperversies, doelperversies en homoseksualiteit (Freud, 1960 [1905]). De objectperversie verkiest een kunstmatig of ready-made-object boven het zogenaamd natuurlijk seksueel object: bijvoorbeeld een schoen in plaats van het vrouwelijk geslachtsorgaan (fetisjisme). De doelperversie blijft als het ware ter plekke trappelen, voor de realisatie van het natuurlijke seksueel doel: bijvoorbeeld kijken en bekeken worden, of grijpen en gegrepen worden, in plaats van de coïtus (voyeurisme-exhibitionisme of sadisme-masochisme). De homoseksualiteit weet Freud echter niet meteen zo vlot te situeren tegenover een of andere als natuurlijk gedachte seksualiteit. Voor de eigenlijke uitvinding van de psychoanalyse had hij zich even laten verleiden om ze te beschouwen als de uiting van een aangeboren biseksualiteit (Fliess), maar dat delirante idee liet hij snel varen.

Vanuit zijn groeiende psychoanalytische ervaring met de neurosen daagde bij Freud immers het vermoeden dat de homoseksualiteit een belangrijke factor moest zijn in het tot stand komen van elke heteroseksuele verhouding – een redenering die uiteindelijk ook bleek op te gaan voor de objectperversie van het fetisjisme en verschillende doelperversies. Alhoewel Freud zelf dat nergens expliciteert, meen ik de geest van zijn visie op de seksualiteit geen geweld aan te doen als ik hier nu *ex abrupto* poneer dat een man, in zoverre hij neurotisch is, er slechts in slaagt om de illusie van een normale

heteroseksuele verhouding hoog te houden dankzij het delicate samenspel van die drie perversies in zijn onbewuste.

Concreet impliceert zulks dat een man er slechts in slaagt om met een of andere vrouw de liefde te bedrijven, wanneer in zijn onbewuste drie voorwaarden zijn verenigd. Vooreerst moet hij die vrouw kunnen associëren met een andere man. Het meest typische geval is de hoer. Maar ook de "Bruid ontbloot door haar Vrijgezellen" is daarop een variant. In zijn seksuele verlangen naar een vrouw koestert een man dus een latente homoseksuele belangstelling voor een andere man – die echter vaak averechts bewust wordt, als jaloezie tegenover die ander. In extreme gevallen van dergelijke neurotische jaloezie gaat een man uiteindelijk meer aan die andere man denken dan aan 'zijn' vrouw. Een tweede voorwaarde voor de heteroseksualiteit bestaat erin dat een man het lichaam van zijn vrouw moet kunnen bekleden met ergens een mooi, fetisjistisch te noemen object. Daarnaar moet hij zich immers als gehypnotiseerd kunnen blindstaren, teneinde zijn aandacht af te leiden van het vrouwelijk geslachtsorgaan of het ontbreken van de penis. Ten slotte, en dat blijkt vaak de delicaatste voorwaarde, moet de neurotische man uit mijn Freudiaanse constructie zijn vrouw ook nog ergens een plaatsje kunnen geven binnen één welbepaald voyeuristisch, exhibitionistisch, sadistisch of masochistisch scenario. Dit scenario draait dan altijd rond wat voorafgaat aan de eigenlijke coïtus, en waar de man in kwestie zelf buiten staat, als een toeschouwer. Dit is dan inderdaad de functie van het neurotisch fantasme dat in de vorige hoofdstukken bezig heeft gehouden.

Voor alle duidelijkheid resumeer ik nogmaals mijn brutale, Freudiaanse concretisering van Lacans zo abstract lijkende stelling inzake de onmogelijke seksuele verhouding. Slechts doordat hij, in zijn onbewuste, denkt aan een andere man (homoseksualiteit), kijkt naar een ander ding (fetisjisme) en blijft verwijlen bij de preliminaire lust (*Vorlust*)(fantasme), komt een neurotische man in de werkelijkheid tot de coïtus met een vrouw die hij graag ziet.

Op het moment dat één van deze drie perverse pijlers van de seksuele verhouding geraakt wordt en dus al té bewust dreigt te worden, ontstaan dan ook allerlei seksuele problemen. Wat zijn analysanten daarover vertelden, heeft Freud toegelaten om allerlei perverse trekken in het onbewuste van de neurose te identificeren, en zelfs om een eerste structurele benadering te ontwikkelen van de seksuele objectkeuze en het fantasme in die neurose. Maar uiteindelijk, en dat is het punt van dit hoofdstuk, heeft deze ervaring met de neurosen Freud niet echt toegelaten om de echte perversies op even structurele wijze te benaderen.

1.2. **Postfreudianen: de impasse van de *borderline***

Freuds ontdekking van perverse trekken in het onbewuste van de neurose heeft bij de postfreudianen voor heel wat conceptuele verwarring en klinische complicaties gezorgd – niet alleen op het vlak van de perversies, maar bij wijze van terugslag ook op dat van de neurosen.

Wat de perversies betreft ondernamen de postfreudianen, ondanks Freuds waarschuwingen, toch verwoede pogingen om deze te begrijpen vanuit zijn klinische indicaties

over de perverse trekken in de neurose. Daarbij verloren ze drie cruciale verschilpunten uit het oog. Vooreerst is de homoseksualiteit als perversie niet de latente homoseksualiteit als uiting van de liefde tot de betekenaar van de Naam-des-Vaders bij de neurose. Vervolgens is de objectperversie van het fetisjisme nog iets anders dan de neurotische camouflage van het ontbreken van het partiële object in het narcistische liefdesobject. En ten slotte is een doelperversie, zoals bijvoorbeeld het masochisme, nog iets anders dan het dwangneurotische fantasme gestraft te worden als teken van liefde van de vader (zie hoofdstuk één, over "Een kind wordt geslagen").

Anderzijds getuigt de postfreudiaanse conceptualisering én behandeling der neurosen evenmin van veel begrip voor het statuut en de functie die perverse trekken daarin hebben. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de wijze waarop wordt omgegaan met de klinische problematiek van de *acting out*.

Perverse trekken leiden bij neurotici inderdaad makkelijk tot *acting out*, in die zin dat ze die pogen te realiseren. Dit gebeurt echter nimmer op de doelbewuste en berekende wijze van de echte pervert, die alles veil heeft om zijn gespecialiseerd genot te bereiken, en die dan ook zijn hele werkelijkheid in functie daarvan organiseert. Hoe dit concreet in zijn werk gaat, zal ik verderop uit de doeken voor het voorbeeldige geval van masochisme. Daarentegen, als een neuroticus erin slaagt om een perverse trek te realiseren, om zich bijvoorbeeld te laten slaan, dan gebeurt dat altijd 'toevallig', 'per ongeluk' zelfs, of toch altijd voordat hij er zelf erg in heeft. Een neuroticus perverteert niet de werkelijkheid in functie van de realisatie van bijvoorbeeld dat geslagen worden, maar hij wacht tot deze op een of ander punt tegemoetkomt (*Entgegenkommen*) aan zijn pervers fantasme. En dan is het natuurlijk zaak van in de buurt te zijn, als de toevallige voorbijganger die hij in wezen in zijn fantasme is. Bij die toevallige realisatie van zijn fantasme blijkt de neuroticus zich echter altijd misrekend te hebben, hij wordt immers volledig overspoeld door dat perverse genot. Wat ik een accidentele traversering van het fantasme noem.

De neurotische *acting out* van perverse trekken (homoseksualiteit, fetisjisme en fantasme) is in principe geen artefact van een psychoanalyse. Ook daarbuiten gebeurt dit veel vaker dan men doorgaans denkt. Perverse trekken leiden bij neurotici sowieso gemakkelijk tot *acting out*. Dit 'natuurlijk gegeven' mag analytici er echter niet blind voor maken dat bepaalde typische wijzen van analyses doen de neurotische neiging tot *acting out* systematische vormen kunnen doen aannemen (Lacan, [1962-1963], 30-01-63). Dit lijkt bijvoorbeeld het geval bij de zogenaamde egoanalyse – met haar ideologie van seksuele normalisatie, die de biologische mythe van een *mature genital love* mixt met de Bijbelse idee dat man en vrouw voor elkaar zouden zijn geschapen. Dergelijk pseudo-wetenschappelijk vooroordeel beschouwt Lacan als een uiting van tegenoverdracht. Tegenoverdracht is dus geen vergaarbak van alle affecten en gevoelens van de analyticus, maar wel van alle vooraf gegeven kleine en grote weetjes over de seksuele verhouding (Lacan, 1966 [1955]).[90] Het grote probleem met dergelijke theoretische tegenoverdracht is dat hij uiteindelijk altijd de analysant ergens klem zet. In dit speci-

90. Later zal Lacan het postfreudiaanse idee van de 'tegenoverdracht' laten vallen.

fieke geval maakt de druk tot seksuele normalisatie het immers onmogelijk om het abnormale genot uit de verschillende perverse trekken (fetisjisme, homoseksualiteit, fantasme) voldoende in de overdracht aan bod te laten komen.

Analysanten zien zich dan verplicht om dat genot systematisch uit te ageren buiten de analyse, in de realiteit. Achteraf komen ze dan wel telkens opnieuw al die miezerige perverse avontuurtjes opbiechten, tot grote wanhoop van hun o zo goed bedoelende egoanalytici – die dus liever blind blijven voor de effecten van hun tegenoverdracht. Ze zien niet dat die systematische *acting out* niets anders is dan een laatste hysterisch appél om de onmogelijkheid van een seksuele verhouding tussen man en vrouw te laten erkennen. De weg naar de pervertering van de seksualiteit van het neurotische subject is inderdaad geplaveid met goede bedoelingen zoals de normalisering van de seksuele verhouding.

Uiteindelijk is die postfreudiaanse blindheid voor de effecten (systematische perverse *acting out*) van hun eigen tegenoverdracht (de theorie van de *mature genital love*) bij de behandeling van de neurosen bezegeld geworden met de uitvinding van een nieuwe diagnostische categorie: de zogenaamde narcistische *borderline*-persoonlijkheidsstructuur. De borderline zou erop wijzen dat de grenzen tussen neurosen en perversies geleidelijk aan het verdwijnen zijn. Ironisch genoeg beweert men dan dat zulks het kwalijke gevolg zou zijn van een té diep gravende psychoanalyse.

Blijven we echter nog even verwijlen bij de *borderline*-diagnose. Daarin keren immers niet allerlei perverse trekken van de neurose terug, die door de psychoanalyse werden verworpen, maar ook psychotisch lijkende trekken. In de praktijk van de egoanalyse leken immers ook de grenzen tussen neurose en psychose te vervagen: ook weer door té diepgravende analyses zouden neurotici riskeren psychotisch te worden. Vanuit een Lacaniaans perspectief is deze 'psychotisering' van de neurose echter ook weer het gevolg van een bepaalde vorm van theoretische tegenoverdracht. In de mate dat een analyse neurotici teveel opvoedt tot innerlijke eenheid en aanpassing aan de realiteit, werkt ze een ander type systematische *acting out* in de hand: waar haar innerlijke verdeeldheid en onaangepastheid aan de realiteit niet symbolisch erkend worden, ziet de hysterie zich verplicht om ook die weer te tonen of uit te ageren – wat inderdaad wel eens psychotisch ogende vormen kan aannemen. Ook hier gaat het dus weer om een systematische hysterische *acting out* tegenover de blindheid van het meesterdiscours.

De *borderline*-problematiek is echter nog complexer. De borderline is niet alleen een systematisch uitageren van perverse trekken, waaronder bijvoorbeeld het pervers genot van het neurotisch fantasme. Omgekeerd suggereerde ik vanuit het geval van Kleine Hans ook al dat sommige voorbijgaande gevallen van *borderline* de uiting zouden kunnen zijn van een tijdelijke *time-out* van dat fantasme, bijvoorbeeld tengevolge van een wilde traversering. Tijdens die *time-out* wordt dan koortsachtig een reeks imaginaire fantasieën doorlopen, eventueel aan de hand van het symbolisch oriëntatiepunt dat een fobie biedt, teneinde iets te vinden waarmee dat fantasme kan worden hersteld.

Volledigheidshalve vermeld ik ten slotte ook nog een derde factor die de *borderline*-problematiek kan compliceren, zijnde de angstneurose. Ik vermeldde al even dat deze, volgens Freuds eerste angsttheorie, beantwoordt aan de transformatie van het reële van het genot in zoverre dat ontsnapt aan het symbolische van de betekenaar. In dit opzicht

vormt de angstneurose een grens op de symbolische, onbewuste structuur van de hysterie. Niet alles in de hysterie is symbolisch. Als de psychoanalyse dit vergeet, wordt ze geconfronteerd met van langsom groter angsten – psychotische angsten zegt men dan, en eens te meer schreeuwt men "*borderline!*".

Besluitend voor de *borderline*-diagnose kunnen we stellen dat ze het resultaat is van de miskenning door de psychoanalyse van de grenzen van de hysterie. Men vergeet dat de grenzen van de hysterie juist haar wezen uitmaken; de hysterie is *an sich* een *borderline*-fenomeen. (Jonckheere, 1993a; Jonckheere, 1995; Jonckheere, 1998; Verhaeghe, 1993).

Tot daar deze inleiding over het probleem dat de psychoanalyse na Freud heeft gehad met zijn ontdekking van drie perverse trekken in het neurotisch onbewuste – waarvan één bepaald door het fantasme. Wenden we ons thans tot de echte perversies. Deze zijn van een andere orde dan de systematische *acting out* van een pervers fantasme in de neurose. De verhouding van het pervers subject tot zijn genot is niet dezelfde als die van het neurotisch subject. De eerste vraag die zich stelt is of er in de perversies überhaupt sprake is van een fantasme vergelijkbaar aan dat van de neurosen. Ik zal dit nagaan in twee gevallen: dit hoofdstuk volgt de logica van het genot in het masochisme, in het volgende komt het sadistisch genot aan de beurt.

2. **Deleuzes kritiek op Freuds sadomasochistisch transformisme**

Om de ware, perverse aard van het masochisme te kunnen onderscheiden van de masochistische trek in een neurotisch fantasme raadt Lacan aan te vertrekken van een literaire analyse, namelijk de presentatie van de Oostenrijkse schrijver Leopold von Sacher-Masoch door de Franse filosoof Gilles Deleuze (Deleuze, 1967).

Uitgangspunt van Deleuze is een kritiek op Freud, die in de lijn ligt van mijn inleiding. De essentie en meteen ook de structurele impasse van Freuds benadering van het perverse masochisme zou gelegen zijn in het feit dat hij dit altijd is blijven benaderen vanuit het zogenaamde sadomasochistisch transformisme van de neurose. In de neurose is het masochisme inderdaad slechts de weerslag op de eigen persoon van een oorspronkelijk tegen de ander gericht sadisme, en dit vanuit een duister blijvend schuldgevoel. Binnen de neurotische pseudo-entiteit van het sadomasochisme zijn sadisme en masochisme dus twee functies die in elkaar kunnen overgaan, vanuit een bepaalde genetische relatie. Het ene ontwikkelt zich uit het andere, dat dan weer terug tot dat andere kan regresseren. Dit sadomasochistisch transformisme kan misschien wel opgaan voor de neurose. Het perverse masochisme en het perverse sadisme zijn echter twee radicaal van elkaar onderscheiden structuren met elk hun eigen ontwikkelingsgeschiedenis.

Deze kritisch vaststelling van Deleuze valt inderdaad te verifiëren bij Freud, en dat zelfs doorheen de twee tijden van zijn benadering van het masochisme. Binnen de grenzen van het lustprincipe, maakte hij van het masochisme een reactieformatie tegen het anaal sadisme, dat zelf ook weer de transformatie was van het oedipaal masochisme uit "Ik word door de vader geslagen". Van een totaal andere orde dan dit primaire oedipale masochisme, dat Freud vooral bij de dwangneurose tegenkwam, is het zoge-

naamde primaire morele masochisme van de doodsdrift, dat Freud aan gene zijde van het lustprincipe aan de basis van elke neurose of het hysterische discours *tout court* postuleerde (Freud, 1960 [1924]. We zouden echter kunnen tonen dat Freud ook daar weer het sadomasochistisch transformisme van de neurose trouw blijft.

We moeten Deleuze dan ook gelijk geven, wanneer hij de impasses laakt van de klassieke klinische benaderingen van de postfreudianen, in zoverre deze enkel extrapoleren vanuit Freuds indicaties over het neurotisch masochisme, en dus gevangen blijven in een sadomasochistisch transformisme. Veel wijzer maakt dit eigenlijk niet over het masochisme als zelfstandige perverse structuur, onafhankelijk van het sadisme. Freud zelf waarschuwde trouwens al voor extrapolaties in die richting, zodat Deleuzes terechte kritiek eigenlijk eerder de postfreudianen dan Freud zelf treft.

3. Het literaire geval Sacher-Masoch: de grens van het 'contract' als masochistisch fantasme

In het spoor van Freud waarschuwde ook Lacan herhaaldelijk tegen elk begrip van het perverse masochisme vanuit het neurotisch masochisme. Hij verklaarde zich dan ook volmondig akkoord met Deleuzes kritiek, toch voor zoverre deze de postfreudianen betrof. Lacan ging echter ook nog verder door de verhoudingen om te keren en te stellen dat de psychoanalyse eigenlijk beter de masochistische trekken in de neurose zou bekijken vanuit het masochisme als perversie (Lacan, [1966-1967], 14-06-67.

In elk geval, teneinde zicht te krijgen op de perverse structuur van het masochisme, en dan vooral de mogelijke plaats van het fantasme of een of ander equivalent daarvan, liet Lacan zich in eerste instantie expliciet inspireren door Deleuze.[91] Zoals gezegd keert deze niet terug tot Freuds kliniek en theorie, maar tot het literaire oeuvre van de schrijver die nillens willens zijn naam aan deze perversie heeft geleend: zoals het sadisme is genoemd naar de Franse schrijver D.A.F. de Sade, zo is het masochisme genoemd naar zijn Oostenrijkse tegenvoeter Leopold von Sacher-Masoch. Toen Sacher-Masoch stierf (1895), was de naar hem genoemde perversie (Krafft-Ebing, 1886) bij het grote publiek overigens al veel bekender dan zijn al bij al niet zo literair hoogdravende werk (Sacher-Masoch, 1980 [1870].[92]

Uit Deleuzes analyse weerhoudt Lacan vooral dat het *Vertrag* (verdrag, pact, contract) een cruciale rol speelt in leven én werk van Sacher-Masoch (Lacan, [1966-1967], 10-05-67). Volgens een bekende boutade van Lacan reveleert de fictie waarheden die in de kliniek vaak versluierd blijven. Ikzelf ben de laatste om het belang van de fictie voor de psychoanalytische kliniek te ontkennen. Toch moet vastgesteld worden dat de psychiatrische kliniek van het masochisme het belang van het contract reeds lang voor Deleuzes literaire analyse van Sacher-Masoch had genoteerd. Ik verwijs bijvoorbeeld

91. In "L'être et le néant" bracht ook Jean-Paul Sartre een filosofisch-literaire benadering van het masochisme. Daarover was Lacan even kritisch als hij lovend was voor Deleuze's benadering. (Lacan, 1966).

92. Ironisch genoeg is het onder andere dankzij de psychoanalyse dat "Venus im Pilz" weer enige populariteit geniet... als 'klinisch geval'.

naar een latere bewerking van Krafft-Ebings epochale "Psychopathia Sexualis" (1886), door Hartwich. Reeds in 1937 vestigde deze laatste de aandacht op de spraakzaamheid (*Redseligkeit*) van het ideële of morele masochisme (daarin staat niet de pijn maar de morele vernedering en de slavernij centraal) (Hartwich, 1937). Spraakzaamheid betekent dat ze graag mogen uitweiden over hun 'afwijking', vooral dan in geschrifte – en dan blijkt het bijna altijd te gaan om uitgebreide pogingen om een contract geformuleerd te krijgen. Hartwich verwijst bijvoorbeeld over de eindeloze brieven waarmee dergelijke morele masochisten een vrouw die ze niet eens persoonlijk kennen, proberen te verheffen tot hun meesteres ((*Herrin*). Maar hij heeft ook een scherp klinisch oog voor gespecialiseerde krantenadvertenties, waarin met allerlei gecodeerde woorden verkapte contracten worden voorgesteld. Ten slotte vestigt hij ook nog, lang voor Deleuze, de aandacht op het contract dat Sacher-Masoch afsloot met zijn eigen vriendin.

Los van elke prioriteitsstrijd plaatst in elk geval ook Lacan het contract centraal in de perverse economie en logica van het masochistisch genot. Zelf zegt hij nergens dat dit contract een typische vorm zou zijn die het fantasme in het masochisme aanneemt. Dit is mijn stelling. Deze is wel gebaseerd op Freuds eerder algemene opmerking dat bepaalde merkwaardige manifestaties of toestanden (*sonderbare Veranstaltungen*), die in de perversies de seksuele bevrediging ensceneren, een analoge functie aan het hysterisch fantasme hebben (Freud, 1960 [1908b], 191). Het masochistisch contract lijkt mij nu inderdaad zulke perverse *Veranstaltung*. In wat volgt meen ik de bruikbaarheid van deze hypothese te kunnen aantonen, onder andere om het schuldgevoel in het masochisme radicaal anders te benaderen dan als oorzaak van een sadomasochistisch transformisme (zoals bij neurose).

3.1. **Het masochistisch fantasme = de humoristische tijd van het contract**

Mijn stelling is dus dat het contract een van de geprivilegieerde wijzen is waarop het masochisme een seksuele verhouding van het subject met de Ander ensceneert. Welke vorm kan dit contract nu aannemen? Zoals gezegd wist het psychiatrisch geoefende oog van een Hartwich de eerste krachtlijnen daarvan al te ontwaren in een bepaald type contactadvertentie. Hoewel nog geen echte contracten zijn ook deze contactadvertenties reeds het voorwerp geweest van eindeloze herformuleringen vooraleer sluitend genoeg voor publicatie bevonden te zijn. Daarmee lokt de masochist degene die hij dan in de delicate positie van Meesteres zal moeten proberen te manoeuvreren. Eenmaal de Ander zich heeft aangediend, kan de masochist inderdaad terzake komen, en beginnen met het opstellen van het eigenlijke contract dat heel minutieus stipuleert wat die Ander moet doen en laten om zich een waardige Meesteres te betonen.[93]

93. Hartwich wijst op de twee kanten van deze contracten: enerzijds de wil om zich te onderwerpen (*Unterwerfungswillen*) en de grenzeloze overgave (*Hingabe*), anderzijds de burgerlijke angstigheid die garanties wil dat het sociale statuut van betrokkene niet in het gedrang komt.

De Ander doen spreken 'als een Meesteres'

De truc van de masochist bestaat er nu in om het contract op te stellen vanuit het gezichtspunt van de Ander, daarin laat hij zogezegd zijn Meesteres aan het woord. Deze moet dan echter wel op een welbepaalde wijze spreken, in wilsbesluiten namelijk – al wat hij zegt, moet beginnen met "Ik wil..." – en het enige dat zij mag, kan, moet willen is onbeperkt genieten van de masochist als van zijn Slaaf.

In de mate dat het zowel bij Meesteres als Slaaf het verlangen evacueert, is het masochistisch contract inderdaad verwant aan het neurotisch fantasme. Enerzijds wordt het masochistisch subject zelf herleid tot object van dat genot van de Ander. Anderzijds is minstens even belangrijk dat de masochist de angstwekkende kloof van het verlangen van de Ander invult als een éénduidige wil om onbeperkt van hem te genieten. Als hij dus dat onbeperkte genot garandeert, als hij het object van dat genot kan zijn voor zijn Meesteres, dan kan, mag, moet deze niets anders meer van hem te verlangen.

Wat de masochist zijn Meesteres contractueel doet zeggen, is eigenlijk vrij paradoxaal. Zijn Slaaf is bron van alle genot, maar blijkbaar kan hij dit slechts zijn in de mate dat hij niets is. Inderdaad, vooral in het morele masochisme komt tot uiting dat de wil van de Ander om te genieten zich niet noodzakelijk vertaalt in een of andere onredelijke of extreme eis, bijvoorbeeld op seksueel vlak. De perfecte Ander van de masochist eist niets, gewoon omdat zij geen rekening met hem houdt. Zij luistert niet alleen niet, maar vraagt evenmin iets. De Ander verwaardigt zich niet eens om het woord te richten tot de masochist, doch spreekt hoogstens over hem als over een dier of een ding – alsof hij geen menselijk wezen ware.

Dat contract leidt vaak tot een typisch scenario, waarin de geblinddoekte en gemuilbande Slaaf als een afvalobject te gronde geworpen ligt, terwijl *his Mistress's Voice* letterlijk over zijn hoofd heen spreekt. Deze weerklinkt echter niet zomaar *ins Blaue hinein*, maar richt zich tot een of andere derde, of nog beter: tot een clubje van derden die de masochist zelf nooit te zien krijgt, die hij dus slechts kent van 'horen', van 'stem'. Dat is dan de harde, perverse variant van de toevallige Voorbijgangers waartoe de neuroticus zich in zijn fantasme graag zelf rekent. Het fantasmatisch contract van het masochist plaatst echter niet het subject in die derde positie, maar wel een andere Ander dan de Meesteres. Meer nog dan de Meesteres zelf bestaat die Ander van de Ander (*Autre de l'Autre*) slechts als Stem – stem waarvan de masochist via zijn contract op de meest letterlijke wijze afstand heeft gedaan.

Van de ene naar de Andere Scène

Het contract maakt van het duistere verlangen van de Ander een ondubbelzinnige wil om onbeperkt te genieten van het subject als niets. Zo onbeperkt is dat genot echter ook weer niet.

Om te beginnen is de Meesteres immers al gebonden aan de strikte voorwaarden van het contract – waarin bovendien meestal ook 'tekens' worden afgesproken, waarmee de masochist kan aangeven wanneer de maat van zijn genot vol is.

Belangrijk is ook dat het masochisme zich meestal verschanst in bepaalde, vaak speciaal daartoe ingerichte ruimtes, die de indruk wekken van een soort theaters, of die in

elk geval een theatrale setting hebben, eventueel zelfs met een soort loges voor 'toevallige toeschouwers'. Draconische 'veiligheidsvoorschriften', die in niets moeten onderdoen voor deze van publieke gebouwen, moeten ervoor zorgen dat iedereen zich in dat masochistisch theater thuis voelt. Samenhangend met de theatrale enscenering is voor de verschillende partijen vaak ook een bepaalde *outfit* 'verplicht', waarin het accent ligt op 'zwart' en 'nauw aansluitend als een tweede huid'.

Die theatrale kant was ook Lacan al opgevallen. En na hem besteedde ook Deleuze daaraan heel wat aandacht. Maar ook hier weer is de klassieke psychiatrie de filosofische literatuurkritiek en de psychoanalytische kliniek voor geweest. Hartwich, weer hij, hechtte reeds in 1937 het grootste belang aan de regie (*Regiearbeit*) en de arrangementen (*Arrangement*) van wat hij bestempelde als de masochistische komedie (*Komödie*) van de Onmogelijke Coïtus. Hij zag dus al dat al dat theater het zogenaamde onbeperkte genot van de Ander behoorlijk inperkt.

Op het hoogtepunt van de contractueel bepaalde realisatie van zijn fantasme treffen we de masochist dus aan op een Andere Scène (*anderer Schauplatz*); in een irreële droomruimte ligt hij in een kille lichtbundel bevroren aan de voeten van zijn Meesteres. Maar ook deze staat daar gevangen, met haar Slaaf als een blok aan het been, als een zwarte fetisj waaruit ze al haar genot moet halen. Het heeft er dan ook alle schijn van dat de masochist zich op die scène slechts voor het oog van een derde onderwerpt aan de onbeperkte wil tot genieten van zijn Meesteres. Het enige echte, ongedwongen genot is weggelegd voor die derde, buiten die scène, in het duister van de zaal – een derde die ik al een toevallige Voorbijganger noemde of de Ander van de Ander.

Ik benadruk graag het artificiële van de masochistische scène, die duidelijk afgegrensd moet blijven van wat Descartes *la scène du monde* (het theater van de wereld) noemde. Daarbuiten, in de alledaagse werkelijkheid, blijven masochistische Slaven en Meesters immers onderworpen aan een heel andere meester-slaaf-dialectiek, namelijk deze van de zich ondertussen neokapitalistisch noemende maatschappij. vreemd genoeg blijkt degene die zich in duistere masochistische theaters als slaaf laat uitbuiten in het helverlichte theater van alledag vaak genoeg de kapitalistische uitbuiter te zijn.

Een socio-economische benadering van het masochisme lijkt overigens niet onverenigbaar met een psychoanalytische. Aan het mythische begin plaats ik dan de Hegeliaanse strijd op leven en dood: wie de dood riskeerde en dus principieel afzag van het leven of het lichaamsgenot, werd meester; slaaf werd degene die deze strijd niet aandurfde en zich vastklampte aan de levensdrift, het lichaamsgenot. Volgens Marx is het gevolg dan wel dat de slaven van het proletariaat hun lichaam, en ook dat van hun kinderen, volledig moeten inzetten ter productie van de meerwaarde (*Mehrwert*), die de kapitalistische meester dan met een 'sluwe glimlach' in zijn eigen zakken wegmoffelt, als een verlate compensatie. In de werkelijkheid blijkt echter dat deze meester op dat moment ook niet meer echt in staat is om te genieten van die meerwaarde. Hij zet deze telkens weer op het spel, gegrepen als hij is in de herhalingsdwang om telkens opnieuw zijn leven te moeten riskeren. Moeten we hieruit besluiten dat, binnen de parenthese van de masochistische scène, die herhalingsdwang van de doodsdrift even aan banden wordt gelegd? Alsof de kapitalistische meester op die scène een masochistische Slaaf, teneinde ook even te kunnen genieten van zijn lichaam...

Schuldgevoel en humor

Maar terug naar de kliniek. Ik kondigde aan dat het contract kan toelaten om een niet-neurotische visie te ontwikkelen op de rol van het schuldgevoel dat ook in het masochisme een sleutelgegeven blijft. Reeds op het eerste gezicht heeft het contract alles te maken met schuld en schuldgevoel. Vaak doet het de Meesteres letterlijk verklaren dat zij zich in geen geval ooit schuldig moet voelen voor haar onbeperkt genot van de masochist, omdat ze met hem totaal geen rekening houdt.

Dat staat bijvoorbeeld woord voor woord te lezen in het contract dat Sacher-Masoch opstelde voor zijn eigen vriendin Wanda von Dunajew: "Ik heb geen schuld, geen plicht jegens U!", doet hij haar verklaren. En zijn literaire hoofdfiguur Severin doet zijn Venus in 't Bont verklaren: "Ik ben ontheven van alle verplichtingen jegens U!" (Sacher-Masoch, 1980 [1870], 62 en 140). Als keerzijde van deze verontschuldiging van zijn onverbiddelijke Ander verschijnt dan vaak ook de 'schuld' van de masochist zelf. Zijn Ander doet hij zeggen: "Ik moet mij niet schuldig voelen voor mijn wil om onbeperkt van jou te genieten!" – "Maar natuurlijk niet", haast de masochist zich er kruiperig aan toe te voegen, "ik verdien niet beter, het is immers allemaal mijn schuld!"

Het lijkt er dus op dat de masochist zich middels zijn fantasmatisch contract een karikatuur van een geweten of een Boven-Ik (*Über-Ich*) construeert – onder de Lacaniaanse gedaante van een stem die op de meest obscene en kwaadaardige wijze geniet van het subject. Anderzijds doet deze constructie ook meteen de vraag stellen naar het statuut of zelfs het bestaan *überhaupt* van een Boven-Ik buiten dat contract. Heeft de masochist, ondanks al zijn schuldgevoel, eigenlijk wel een geweten?

Een belangrijk element ter beantwoording van die vraag lijkt te schuilen in de humor van het masochistisch contract. Bij Duchamp gaf de ironie een speciale toets aan zijn discours buiten het fantasme, bij Sacher-Masoch geeft de humor een speciale toets aan zijn vorm van het fantasme.[94] Deze humor betekent niet meteen dat er tijdens de masochistische vertoning, dus binnen dat contract, heel wat zou worden afgelachen. Integendeel zelfs. Het is echter wel mogelijk om het contract op zich te beschouwen als een sublieme blijk van humor van de masochist in zijn verhouding tot het Boven-Ik.

Waaraan beantwoordt humor immers volgens Freud? In principe geniet het Boven-Ik ervan om het Ik op de meest onbarmhartige en obscene wijze te beschuldigen en zo zijn narcisme te ondergraven. Uitzondering daarop vormt echter de humor. Daarin zou het Boven-Ik zich voor één keer liefdevol en troostend ontfermen over het geïntimideerde (*eingeschüchterde*) Ik. Als een grote broer spreekt het Boven-Ik het kleine Ik zelfs moed in: "Zie nu toch eens, dat is dan die grote boze wereld die jou toch zo gevaarlijk lijkt! Een kinderspel, waarmee je maar kunt lachen!" (Freud, 1960 [1927].

Toegepast op het contract bestaat de humor erin dat de masochist zijn Boven-Ik tot zijn Ik doet zeggen: "Zie nu eens, op die bühne, dat is nu dat Boven-Ik dat jou toch zo gevaarlijk lijkt. Een kinderspel, waarmee je maar kunt lachen!" De humor blijkt dus te

94. Het lijkt ook weer in navolging van Deleuze dat Lacan zoveel belang hecht aan de humor in het discours van het masochisme.

wijzen op een splitsing van het Boven-Ik. Het kwaadaardig genietend Boven-Ik en het onschuldige Ik worden respectievelijk in de figuur van de Meesteres (meesterbetekenaar S_1) en de Slaaf (object (a)) gegoten, en dan samen gevangen gezet in een helverlichte scène; ergens in het donker van de zaal blijft echter een goedaardig Boven-Ik achter dat het resterende, lege imaginaire omhulsel van dat Ik (i(...)) bemoedigend op de schouder staat te kloppen. En toen waren ze al met vijf in de perverse structuur van het masochisme...[95]

3.2. **Traversering van het masochistisch fantasme = het tragische moment van contractbreuk door de Ander**

De delicate humor van dit theatrale evenwicht blijft echter geen eeuwigheid duren. Uiteindelijk blijkt elk masochistisch contract op typische wijze verbroken te worden: de Ander kan de opgedrongen rol van Meesteres niet meer aan en verbreekt eenzijdig het contract. In wat volgt zal ik proberen te volgen hoe de masochist eigenlijk zelf dit tragische punt van contractbreuk door de Ander organiseert. Deze contractbreuk beschouw ik als een masochistische variant op traversering van het fantasme. Dit zal dan ook leiden tot het besluit dat het masochisme vooral gekarakteriseerd wordt door de wijze waarop het telkens opnieuw zelf deze traversering organiseert – en daaruit precies zijn grootste, perverse genot put. Het masochisme perverteert dus de idee van traversering van het fantasme, waarvan de psychoanalyse in het geval van de neurose alle heil verwacht.

(Gewetens)angst van de Ander als grens op het masochistische contract

Masochistische contracten eindigen doordat de Ander uiteindelijk niet meer in staat blijkt om te doen alsof zij onbeperkt en onbekommerd geniet. Ondanks alle stoere verklaringen, die de masochist haar middels zijn geschreven contract en op de scène in de mond legt, gaat zijn Meesteres zich op een gegeven moment wel degelijk schuldig voelen over 'haar' genot. Ze blijkt "ook maar een mens te zijn", dit wil zeggen: een hysterica die subjectief verdeeld is. Of nog anders gezegd: de Meesteres is niet meer het Boven-Ik, maar heeft blijkbaar ook een Boven-Ik. In dat schuldgevoel van de Ander over de haar opgedrongen wil om te genieten herken ik dan ook Freuds gewetensangst (*Gewissensangst*) ten opzichte van het Boven-Ik.[96] Het lijkt inderdaad deze plotseling opwellende gewetensangst die de Meesteres drijft tot een *passage à l'acte*: zij speelt het

95. De vijf spelers in het masochisme zijn het opgesplitste Ik, het opgesplitste Boven-Ik en de Ander van de Ander (= de stem van De Vrienden van de Meester). Deze Ander van de Ander is eigenlijk een derde 'personage' in het Boven-Ik. In het masochisme is het Boven-Ik versplinterd tot een Drievuldigheid.

96. Van hieruit zijn culturele bespiegelingen mogelijk. Zitten we als consument immers niet allemaal in de rol van Meesters die contractueel verplicht worden om te doen alsof ze door niets anders bezield zijn dan de wil om onbekommerd en onbeperkt te genieten van alle objecten (*gadgets*) die de economie ons dagelijks in de strot splitst? Als gevolg daarvan gaan we van langsom meer gebukt onder een vorm van gewetensangst – die geen andere uitweg openlaat voor het verlangen dan een of andere vorm van anorexie.

spel van haar Slaaf niet langer mee, en vlucht de scène af. Kortom: de Ander pleegt contractbreuk.

Door de Ander eerst heel de scène te laten beheersen, bewerkstelligt de masochist uiteindelijk slechts haar afgang. Dit resultaat lijkt echter ook de onbewuste bedoeling te zijn (Lacan, [1962-1963], 06-03-63). Lacan onderscheidt inderdaad twee structurele tijden in wat ikzelf het fantasme van het masochisme noem. Binnen het fantasme, in het contract en op de scène, dus op hyperbewust niveau, probeert de masochist op eigen kosten het beangstigende verlangen van de Ander in te perken tot een wil om te genieten. Daartoe maakt hij van de Ander een kwaad Boven-Ik waarvan het goede Boven-Ik zelf zegt dat hij daarvoor niet bang hoeft te zijn (humor). Op onbewust niveau, aan de grens van zijn fantasme, verlangt de masochist echter niets anders dan de Ander bang te maken voor de *unheimliche* extimiteit (*extimité*) van 'haar' wil om te genieten. Aan gene zijde van het fantasmatisch genot van de Ander viseert de masochist dus diens angst.

(Gewetens)angst van de Ander als basis van de paranoïde waan

De angst van de Ander speelt echter niet alleen een belangrijke rol in het masochisme, maar ook in andere vormen van psychopathologie. Zo suggereert Lacan dat ook in de psychose het probleem van het verlangen zich stelt in relatie tot de angst van de Ander (Lacan, [1964-1965], 16-06-65; Jonckheere, 1987). Teneinde deze angst beter te kunnen situeren in het masochisme, als factor van traversering van het fantasmatisch contract, kan het nuttig zijn om even stil te staan bij de psychose.

Nemen we bijvoorbeeld de paranoïde achtervolgings- en verlossingswaan van Schreber – die inderdaad een psychotische suppletie is voor het neurotisch fantasme (hoofdstuk vijf). Zijn memoires laten toe om drie tijden te onderscheiden in de evolutie van zijn angst (Schreber, 1973 [1903]; Freud, 1960 [1911]; Lacan, 1966 [1957]; Lacan, 1981 [1955-1956]).

Voor het uitbreken van de psychose bleek Schreber al een tijdlang geplaagd te worden door vage onheilsverwachtingen; na verloop van tijd kristalliseerden die zich uit als hypochondrische angsten dat zijn vroegere oververmoeidheid zou terugkeren. Uiteindelijk belandde hij in aanhoudende angsttoestanden (*confusion anxieuse*) (Lacan, 1966 [1957], 566),[97] die hem zijn toevlucht deden zoeken bij zijn moeder. Toen zijn psychiater, Flechsig, hem daar een slaapkuur wou toedienen, sloeg hij echter helemaal in paniek, en ondernam hij zelfs een eerste zelfmoordpoging. Eenmaal daarvan bekomen bleef hij, ondanks aanhoudende angsten, toch bij zijn moeder inwonen, alwaar zijn echtgenote hem dagelijks bezocht. Wanneer ze dat echter even niet meer kon opbrengen, geraakte Schreber ten tweede male in paniek. Het resultaat was een complete

97. Deze unieke verwijzing van Lacan naar Schrebers angst zal men vergeefs zoeken in de nochtans door hemzelf van een voorwoord voorziene Franse vertaling van de "Denkwürdigkeiten". Deze vergat immers *Angstzustände* te vertalen! En dat, o ironie, juist voordat de vertalers er, in navolging van Lacan, op wijzen dat hun Engelse collega's ten onrechte een woord toevoegden (*to deliver* = 'verlossen'), teneinde hun interpretatie te sturen in de richting van een zwangerschapsfantasme. (Schreber, 1975 [1903], 48).

psychoseksuele instorting: naar eigen zeggen zou hij in één en dezelfde nacht wel een half dozijn polluties hebben gehad. In antwoord daarop ontwikkelden zich de eerste waangedachten – die inderdaad allemaal bleken te draaien rond de angst van de Ander. Daarover meteen meer.

Maar eerst keer ik even terug naar de angstige verwardheid (tweede tijd), die inderdaad vaak een waan inluidt. Lacan vermoedt dat deze angst het gevolg moet zijn van het falen van een identificatie, die overigens ook voor hem duister blijft: "Welke ook de identificatie moge zijn via dewelke het subject het verlangen van de moeder heeft weten te verdragen, eenmaal aan het wankelen gebracht doet deze de imaginaire driepoot instorten" (Lacan, 1966 [1957], 566).

Om uit te leggen wat Lacan daarmee bedoelt, moet ik de lezer eerst verwijzen naar hoofdstuk één. Daar zette ik al uiteen dat de imaginaire relatie een verdediging vormt tegen het angstwekkende reële van het verlangen van de Ander (het kind dat niet weet wat het voor de vrouw in de moeder is). Deze imaginaire relatie was geen exclusieve, duale relatie tussen moeder en kind, maar was bemiddeld door een derde term: De Fallus, waartoe het verlangen van de moeder volgens het kind zou beperkt zijn. Het kind identificeerde zich dan ook met deze Fallus. Lacans suggereert nu dat deze imaginaire identificatie met De Fallus van de moeder in de psychose zou ontbreken. Bij ontstentenis daarvan zou de psychoticus een of andere substitutie-identificatie hebben aangegaan.

Welke deze identificatie in het particuliere geval van Schreber dan wel mag geweest zijn, blijft echter ook voor Lacan een raadsel. Misschien ging het wel om een identificatie als 'man-van-zijn-vrouw': als hij niet De Fallus kon zijn die werd gemist door de moeder, kon hij nog altijd proberen De Man te zijn die werd gemist door zijn vrouw. Deze imaginaire toewijding aan zijn vrouw blijkt inderdaad een der weinige punten te zijn waarop Schreber zelfs tijdens de hoogdagen van zijn waan een schijn van normaliteit kon ophouden (Lacan, 1966 [1957], 566).[98] Toen echter deze substitutieve imaginaire identificatie als De-Man-van-zijn-vrouw' onhoudbaar bleek, bijvoorbeeld toen zij hem plots niet meer kwam bezoeken, was hij dan ook weer onbemiddeld overgeleverd aan het angstwekkende verlangen van de Ander, in dit geval zijn moeder waarbij hij weer was ingetrokken.

Op dat kritiek moment bleek Schreber echter nog een laatste verdediging tegen dat verlangen van de Ander achter de hand te hebben gehouden: als hij niet De Fallus kon zijn die werd gemist door de moeder, en ook niet De Man die werd gemist door zijn vrouw, dan kon hij nog altijd proberen De Vrouw te zijn die werd gemist door de mensheid – want dit is inderdaad Lacans formule voor Schrebers waan.

Deze drift om De Vrouw te worden (*pousse-à-La-Femme*) beangstigt Schreber eigenlijk niet. Zijn eerste idee is immers "dat het toch schoon moet zijn om een vrouw te zijn die de bijslaap ondergaat". Na een eerste reflex van morele verontwaardiging zal hij zich dan ook vrij makkelijk verzoenen (*Versöhnung*) met zijn vrouwwording en zich zelfs opofferen om De Vrouw van God te worden teneinde de vergane mensheid (*flüchtig hingemachte Männer*) te herscheppen.

---

98. Een tweede grens op Schrebers waan is zijn schrijverschap.

In zijn waan is Schreber zelf dus niet bang om vrouw te worden; de Ander daarentegen zit wel met de daver op het lijf, en doorheen zijn verschillende transformaties blijft hij maar schrikken. Eerst verschijnt de Ander hem nog onder de menselijke gedaante van zijn psychiater Flechsig. Wat deze in zijn therapeutisch bedoelde 'zenuwverbinding' (*Nervananhang*) met Schreber hoort, ziet en gewaarwordt, komt hem na verloop van tijd zo *unheimlich* over dat hij Schreber niet meer recht in de ogen durft zien. In zijn gewetensangst probeert Flechsig dan ook van Schreber af te geraken. Door zijn memoires te publiceren wil deze zijn psychiater dan ook aansporen tot *den vollen Mut der Wahrheit*, hij moet zijn angst voor de waarheid overwinnen.[99]

In een tweede fase van de waan blijkt God zelf zich tegenover zijn Toekomstige al niet veel moediger te gedragen dan zijn aardse wegbereider. De hele waan door schrikt (*Schreck*) Hij terug tegenover gevaren, waaraan hij zich door zijn eigen stomme fout heeft blootgesteld.[100] Zo beseft God maar al te goed dat 'geprikkelde menselijke zenuwen' (het genot) zo een sterke aantrekkingskracht op hem uitoefenen dat het risico bestaat dat hij daar nooit meer zal van loskomen – wat Schreber vergelijkt met de godendeemstering (*Götterdämmerung*) uit de Germaanse mythologie. God zit dus met een constante doodsangst tegenover het menselijk genot. Desalniettemin beging hij op een mythisch moment de metafysische stommiteit om een exclusieve verknoping aan te gaan met de zenuwen van het geslacht der Schrebers – wat Schreber bestempelt als een 'zielenmoord' (*Seelenmord*). Schreber blijkt echter te beschikken over de *unheimliche* macht van een hellevorst, en hij bedreigt dan ook het bestaan van God: God kan niet meer vluchten, zich niet meer uit het lichaam van Schreber terugtrekken, hem niet meer laten liggen. Gedreven door de doodsangst van zijn zelfbehoudsdrift gaat Hij dan ook een verbeten strijd aan met Schreber. Ik bespaar de lezer de details. Het belangrijkste blijft dat God er niet in slaagt om Schreber te bedriegen op het punt van de angst. Hij probeert wel om zijn eigen angst te projecteren: zo doet hij Schreber bijvoorbeeld luidop verklaren dat hij angst heeft, hij doet hem zelfs om hulp roepen. Maar dat doorziet Schreber dus allemaal.

Wat is nu het verschil in de verhouding tot de angst van de Ander in de paranoïde waan (als suppletie van het fantasme) en het masochistisch contract (als equivalent van het fantasme)? In de paranoia wordt de Ander angstig, doordat hij het subject niet kan laten liggen als een object. In het masochisme daarentegen wordt hij angstig, doordat hij het subject juist moet laten liggen als object. De paranoia doet alles om de Ander die angst te besparen. Het masochisme doet alles om die uit te lokken. De angst van de Ander vormt dan ook de harde kern waarrond het paranoïde 'fantasme' van de waan zich ontwikkelt, zonder deze angst van de Ander zakt de waan in elkaar. Het masochistisch 'fantasme' van het contract daarentegen wordt juist getraverseerd door de angst van de Ander.

---

99. De angst van Flechsig is overigens ingeschreven in de naam van een van zijn voorvaderen, namelijk Daniel *Fürchtegott* Flechsig.

100. Eens te meer maakt de Franse vertaling een structurele lezing moeilijk door *Schreck* op verschillende wijzen te vertalen.

De schuld van de masochist omwille van het zich laten verraden door de Ander – een cultus van traversering van het fantasme

De masochist organiseert dus zelf de traversering (breuk) van zijn fantasme (contract) door de Ander. Daarbij spant hij de Ander in volgens het principe dat Lacan ooit in een andere context formuleerde als *s'en passer à condition de s'en servir* – een Ander die men kan weggooien, nadat men hem heeft gebruikt en zijn mogelijkheden heeft uitgeput – een Wegwerp-Ander. Het is op dit punt dat ik het echte schuldgevoel van de masochist situeer.

Totnogtoe heb ik daarover zeer sceptisch gedaan. Binnen de context van het contract bleek het schuldgevoel in elk geval al getrukeerd te zijn, of op humoristische wijze gespeeld te worden – wat de masochist toeliet om daarvan te genieten. Uiteindelijk stelde zich zelfs de vraag of de masochist eigenlijk wel een geweten heeft. Van echte schuld was totnogtoe slechts sprake bij zijn Ander. Binnen het contract mag zijn Meesteres zich niet schuldig mag voelen, maar uiteindelijk wordt zij daardoor toch achterhaald, onder de vorm van de gewetensangst – waardoor zij het contract eenzijdig verbreekt. En in principe echt schuldig wordt.

Paradoxaal genoeg is het nu juist op het punt van deze contractbreuk dat de echte, van elke humor gespeende schuld van de masochist zelf verschijnt. Dat leg ik uit met een van Lacans bekendste formules over de schuld: het enige waaraan men schuldig kan zijn, ten minste vanuit het perspectief van de analyse, *c'est d'avoir cédé sur son désir* (Lacan, 1986 [1959-1960], 368; De Kesel, 2002).

In Lacaniaanse kringen is nog altijd heel wat te doen rond betekenis en toepassingsgebied van deze formule. Het is immers niet meteen duidelijk wat de uitdrukking *céder sur* juist moet betekenen. Bovendien combineert Lacan deze nog eens met *le désir* of het verlangen, waarvan de conceptualisatie doorheen zijn onderwijs ook verre van éénduidig is. Ten slotte is evenmin duidelijk waarop *son* slaat, om wiens verlangen gaat het: dat van de analysant, van de analyticus, van ieder mens? Een mogelijke vertaling van *céder sur son désir* lijkt mij 'capituleren op het punt van zijn verlangen', eventueel ook 'afstappen van zijn verlangen'.

Hoe dit ook zij, degene die niet opkomt voor zijn eigen verlangen, kan volgens Lacan slechts echt schuldig zijn, als hij zich daarbij verschuilt achter het excuus van het welzijn van de ander (*le bien de l'autre*). Schuldig is degene die zijn eigen verlangen inlevert, onder het mom dat dit "het beste is voor iedereen", vanuit de ideologie van het algemeen welzijn of "het grootste geluk voor het grootste aantal".

Toeval of niet, maar de wijze waarop Lacan dat *céder sur son désir* omwille van *le bien de l'autre* concretiseert, is de masochist op het lijf geschreven. Capituleren op het punt van zijn verlangen zou immers altijd betekenen dat men zich niet alleen heeft laten verraden door de Ander, maar dat ook gedoogt. De Ander heeft niet gedaan wat hij moest doen, hij heeft zich niet aan het pact gehouden. En men vindt niet de moed om daar zijn besluiten uit te trekken, men laat het passeren. En doet verder alsof er niets gebeurd is, alsof men niets had verwacht van die Ander. Schuldig is wie zich straffeloos laat verraden door de Ander.

In het geval van het masochisme beantwoordt aan dat verraad door de Ander uiteraard de contractbreuk door de Meesteres. Ik ben zeker niet de eerste om te wijzen op

het belang van dit verraad in het masochisme. Ook dit structurele punt lijkt weer geanticipeerd door Hartwich, vanuit zijn psychiatrische ervaring. Zo wijst hij er bijvoorbeeld op dat het voldoende is dat de Meesteres iets verandert aan het contractueel afgesproken scenario, opdat de betovering prompt zou verbroken worden. In de reactie van de masochist op dat verraden worden door de Ander wijst hij echter niet op het uiteindelijke straffeloos gedogen van dat verraad, maar slechts op de agressie die dit in een eerste tijd ook kan uitlokken. De voorheen zo deemoedig onderworpen masochist kan op dat moment inderdaad in razernij ontsteken en zijn Meesteres beginnen aftroeven. Maar uiteindelijk, en dat is mijn Lacaniaanse stelling, zal de masochist altijd capituleren op het punt van zijn verlangen, doordat hij dit verraad gedoogt en zijn Meesteres daarmee niet blijft achtervolgen. Hij begrijpt dat het voor haar teveel is geworden en gunt haar de gewetensrust en de terugkeer tot het masochisme van het dagelijks leven. "We doen alsof er niets gebeurd is, de spons erover", zegt de masochist tegen zijn Meesteres. Uiteindelijk blijkt de grote Ander dus ook maar een kleine ander te zijn, een ander zoals alle anderen, zoals de masochist zelf.

Eerst, binnen het fantasmatisch contract, nam hij op humoristische wijze alle schuld op zich en verontschuldigde hij de Ander voor haar genot. Nu verontschuldigt hij de Ander voor haar schuldgevoel of gewetensangst, die haar het fantasmatisch contract deden traverseren – en dit maakt hem zelf schuldig ten opzichte van zijn eigen verlangen.

Daarmee is de helse cirkel van het masochisme echter pas goed aan het rollen gebracht. Dat hij het verraad van de contractbreuk door de Ander gedoogt, bezorgt de masochist voor het eerst een echt schuldgevoel. Dit drijft hem echter tot een nieuw contract met een andere Ander; hij zoekt een nieuwe Ander waarmee hij zijn 'fantasme' kan 'herschrijven', waarmee hij een beter houdbare versie kan uitwerken en ensceneren. Maar ook van dit nieuwe contract is op voorhand duidelijk dat het fataal gebroken zal moeten worden door die altijd weer te klein uitvallende Ander. De essentie of het 'primaire' van het masochisme lijkt dan ook te berusten in de eindeloze herhaling van verdragen én het verdragen van verdragsschennissen. Het masochisme is een cultus van het verraden worden door de Ander, een cultus van de traversering van het fantasme door Ander – wat ik een pervertering van die traversering heb genoemd, in de mate dat de masochist daaruit zijn uiteindelijke genot put.

4. **"Ik word verraden door de Ander" = structureel gegeven in alle perversies**

Afrondend voor dit hoofdstuk over het fantasme in het masochisme wil ik nog even toetsen in welke mate deze inzichten veralgemeenbaar zijn naar andere perversies en dus iets zeggen over de structuur van de perversie in het algemeen. Het verraden worden door de seksuele Ander lijkt mij inderdaad een gemeenschappelijke trek van verschillende perversies. Ook andere perversies lijken te berusten op een soort (impliciet) contract, als pervert equivalent van het neurotisch fantasme – contract dat het verlangen van het seksuele 'object' beperkt tot de wil om op een of andere specifieke wijze te genieten – genot dat onhoudbaar blijkt – waarop de pervert dat object altijd opnieuw

straffeloos moet laten gaan en daardoor verraden wordt. Zo beschouwd hebben alle perversies een masochistische fond. Met zijn cultus van de traversering van het fantasme door de Ander lijkt het masochisme het basisdiscours van de perversie te zijn.

Nemen we meteen het meest delicate geval, dat van de pedofilie. Het grondende taboe van onze cultuur gaat ervan uit dat het kind niet seksueel opvoedbaar is door de ouders; dezen worden niet geacht de ontwikkeling van de seksualiteit bij het kind in al haar aspecten aan te moedigen, maar ze moeten opvoeden tot onderdrukking daarvan. De pedofiel meent nu dat gat, dat het incesttaboe in de opvoeding slaat, te moeten opvullen. En dit doet hij inderdaad door het kind te verleiden tot een soort contract, dat heel wat gelijkenissen vertoont met dat van de masochist. Er kan inderdaad gesteld worden dat de ware pedofiel van het Kind zijn Meester maakt. Zijn Kind doet hij immers 'verklaren' dat het eigenlijk niets anders wil dan seksueel te genieten. In zijn fantasmatisch contract stelt hij zichzelf dan ook volledig ten dienste van dit genot van zijn Kind.

Net als de masochist wordt echter ook de pedofiel uiteindelijk altijd verraden door zijn Kindmeestertje. Zijn drama is inderdaad dat het Kind volwassen wordt en hem daarbij verraadt door zijn infantiele seksualiteit uiteindelijk toch te verdringen. Ook hier weer lijkt het verdragen van dat verraad voor het eerst aanleiding te geven tot een echt schuldgevoel. Waarop de pedofiel dan maar weer een ander Kind moet verleiden tot hetzelfde, beter uitgewerkte contract om het seksueel op te voeden. Maar ook dit kind zal helaas weer volwassen worden, en hem moeten verraden. Dus ook van de pedofilie als perversie lijkt de essentie te bestaan in een cultus van het verraden worden, in dit geval door het Kind (André, 1999; Jonckheere, 1999a). In dit opzicht is de pedofiel dan ook een soort 'slachtoffer' van het Kind, en mag hij zeker niet verward worden met sadistische kinderbeulen, zoals bijvoorbeeld een Dutroux.

Dit neemt niet weg dat ook de sadist, uiteraard vanuit zijn eigen perspectief, weer een soort 'slachtoffer' is van het fantasmatisch contract waartoe hij zijn slachtoffers verplicht. Ook hij wil zijn seksueel object in eerste instantie doen verklaren dat het niets anders wil dan genieten, ja, dat het zelfs geniet van pijn. Zelf geniet de sadist daar niet van, hij wil niet meer zijn dan het kille chirurgische instrument van dat genot van de Ander. Het Slachtoffer is dus eigenlijk de Meester van de sadist – *Liebe ist dass du mir das Messer bist mit dem ich in mir wühle* (Kafka), het slachtoffer gebruikt de sadist als een mes, voor het eigen genot. En ook daarmee lijkt weer een eeuwigdurende harmonie op het gebied van het genot mogelijk: de folterkunst bestaat er inderdaad juist in om het slachtoffer op de rand van de dood te laten balanceren.

Maar net als de masochist en de pedofiel vergist ook de sadist zich in de Ander, of beter: ook hij wil bewijzen dat die Ander niet betrouwbaar is, dat deze hem uiteindelijk altijd moet verraden. Finaal viseert hij bij zijn slachtoffer immers niet het genot in de pijn. Maar plotseling verliest hij de controle over zijn folterkunst, en begint hij als een razende te graven in zijn slachtoffer – op zoek naar het onzichtbare object (a), stelde ik in het geval van Duchamps "Nu". Als het object (a) verschijnt, verdwijnt echter het slachtoffer: voor de sadist er erg in heeft, als het ware per ongeluk, blijkt dit te zijn overleden. En dat maakt hem pas echt razend: "Verraad!", schreeuwt hij, "Liever sterven dan zich te laten optillen tot de hoogste toppen van het genot in de pijn!". Maar

uiteindelijk moet de sadist zich toch verzoenen met het feit dat hij het slachtoffer heeft toegelaten eronderuit te muizen door te sterven. En daarover voelt hij zich oprecht schuldig. Van daaruit moet hij dan ook telkens weer op zoek naar een nieuw slachtoffer, dat hij zal proberen langer in leven te houden, meer te doen genieten. Ook het sadisme blijkt dus een cultus te zijn van het verraden worden, dit keer door het Slachtoffer, door het Leven of de levensdrift die nooit sterk genoeg blijkt te zijn (voor het sadisme, zie hoofdstuk vier).

Het meest *unheimliche* geval van die perverse cultus van het verraden worden door de Ander is echter nog het fetisjisme. Dit zal mij ook toelaten om een Freudiaanse lezing van deze fundamentele perverse structuur te brengen.

Ooit vertelde een collega mij het verhaal van een schoenfetisjist die het zijn vrouw erg kwalijk had genomen dat zij publiek de schoenen had gedragen waarvan toch duidelijk moest zijn dat ze hadden afgesproken dat ze die enkel zou dragen in welbepaalde omstandigheden. Verraden door zijn vrouw of door die schoenen? Na deze profanatie had dit paar schoenen in elk geval zijn seksuele betekenis verloren, en was het afval geworden. Ze konden voor zijn part de vuilbak in, of weer hun anonieme plaats innemen tussen alle andere schoenen. Zijn vrouw daarentegen behield hij, als support voor een paar nieuwe schoenen.[101]

In die twee tijden, van het contract met de schoenvrouw en de contractbreuk door haar (schoen), in die dubbelheid die uiteindelijk bij geen enkele fetisj ontbreekt, valt moeiteloos Freuds concept van de loochening (*Verleugnung*) te herkennen. Die loochening tekent de verdeeldheid van het perverse subject tegenover de traumatische vaststelling van de castratie van de moeder: "Ja, ze heeft een fallus, zoals ik altijd al dacht!" en "Nee, ze heeft er geen, ik moet toegeven dat ze gecastreerd is!". Deze dubbele structuur van de loochening lijkt inderdaad de verschillende vormen van verraad door het seksuele object in de meest uiteenlopende perversies te kunnen samenvatten. Elke perversie ensceneert telkens opnieuw in twee tijden die verdeeldheid door het trauma van de castratie van de moeder: het fantasmatisch contract installeert telkens opnieuw een moeder-met-fallus, en dat blijkt telkens opnieuw onhoudbaar.

101. Dit geval ken ik via Julien Quackelbeen.

4.

"Het wezen wordt ontweid..."

Op het einde van vorig hoofdstuk werd al even gesuggereerd dat de merkwaardige manifestaties of toestanden (*sonderbare Veranstaltungen*), die in het sadisme de seksuele bevrediging ensceneren, op dezelfde leest geschoeid zouden zijn als die van de masochist. Het is immers eveneens binnen een soort contract dat het Slachtoffer gedwongen wordt om te verklaren dat het onbeperkt wil genieten van de sadist als slechts een instrument. Maar ook in dit specifieke geval blijkt dit perverse scenario altijd opnieuw onhoudbaar. Vanaf een bepaald punt verliest de sadist immers alle controle, hij kan zich niet langer houden aan de regels van de kunst van het folteren: compleet losgeslagen begint hij de buik van zijn slachtoffers open te rijten en daarin te graven, ingewanden en organen vliegen daarbij soms in het rond. Alsof de sadist inderdaad als een razende hond op zoek is naar God weet wat en dat Lacan bestempelt als het meest verborgene, de keerzijde van het subject (*ce qui est le plus caché, l'envers du sujet*).

Rond dit kantelpunt in het sadistische equivalent van het fantasme blijkt de neuroticus een typisch fantasme te kunnen ontwikkelen, dat Serge André voor het eerst benoemde als een *fantasme d'éventration*. Ik geef eerst de Franse term, omdat het onmogelijk is om *éventration* letterlijk te vertalen; dat zou immers een barbarisme als 'ontbuiking' opleveren. De elegantste vertaling lijkt 'ontweiing'. Probleempje daarbij is dan weer dat dit substantief als dusdanig niet bestaat; wij kennen enkel de werkwoordvorm 'ontweien', wat jagersjargon is voor het verwijderen bij het dier van het 'weide' oftewel het ingewand. In de Nederlandse vertaling grijpt dus een kleine verschuiving plaats van het omhulsel (*contenant*) naar de inhoud (*contenu*), van de buikwand (*ventre*) naar het ingewand of 'gewondene' dat 'binnen die bedekking ligt'.[102] Mooi meegenomen is natuurlijk ook de equivoque van die sadistische ontweiing met de religieuze ontwijding.

Dit hoofdstuk volgt enerzijds de wederwaardigheden van het neurotisch ontweiingsfantasme en anderzijds de sadistische act (*Veranstaltung*) van ontweiing. En dit allebei aan de hand van een wel heel merkwaardig literair document.

---

102. Etymologisch komt 'ingewand' van 'wat binnen de bedekking ligt', wellicht ook met de bijgedachte aan het gewondene van de darmen (De Vries & de Tollenaere, 1983).

1. Het analytisch-literaire geval Serge André: schrijven begint waar de analyse van het fantasme eindigt

1.1. Het fantasme van een analyticus?

Degene die het neurotische ontweiingsfantasme zijn mooie naam gaf is dus Serge André. Als psychoanalyticus geniet André in Lacaniaanse middens enige bekendheid omwille van de voorbeeldige wijze waarop hij altijd zijn eigen weg heeft gezocht doorheen het oeuvre van zowel Freud als Lacan, en dat in een volgehouden dialoog met zijn eigen kliniek én kunst (André, 1993). Nadat hij op een kwade dag te horen had gekregen dat hij nauwelijks nog een half jaar te leven had, heeft deze psychoanalyticus in 2001 de euvele moed gehad om een autobiografisch verhaal te publiceren (André, 2001; Jonckheere, 2001). In het nawoord windt André er geen doekjes om: het verhaal van de kindertijd van het fictief personage, dat hij Flac noemt, is "voor duizend procent autobiografisch, dat wil zeggen honderd procent autobiografisch plus de negenhonderd procent die ik er zelf aan toegevoegd heb". Negen tienden fictie moeten één tiende enigmatisch gebleven kindertijd eindelijk hun geheim doen prijsgeven.

Het lijkt wel bij wijze van provocatie ten opzichte van zijn collega's dat André in dat nawoord meteen ook zelf het fantasme verraadt dat "FLAC" schraagt: "Het verhaal van Flac drijft op een constant thema: dat van het verbreken, het breken, de vernietiging, de afslachting, de herleiding tot een vormloos ding zonder gezicht. Dat thema culmineert onder andere in een passage die het ontweiingsfantasme expliciet ensceneert" (André, 2001, 154).

1.2. Van het neurotisch fantasme van ontweiing van het moederlichaam tot de sadistische act van ontweiing van de moedertaal

Interessant aan "FLAC" is nu dat het verhaal toelaat om het ontweiingsfantasme terzelfder tijd te benaderen op het niveau van de inhoud én de vorm. De ontweiing is niet alleen een belangrijk thema in het verhaal, als ontweiing van het lichaam van de moeder; maar de ontweiing speelt ook door in de stijl waarin het geschreven is, die gericht lijkt op ontweiing van de moedertaal. Waar de inhoud nog kan gelezen worden vanuit het neurotisch ontweiingsfantasme, gaat de schrijfstijl al veel duidelijker in de richting van een perverse sadistische act van ontweiing. Daarop kom ik nog terug.

2. De inhoud van "FLAC" = traversering van een neurotisch ontweiingsfantasme van het moederlichaam

Eerst volg ik de ontweiing als thema in het levensverhaal van Flac. Daarin verschuift ze op een wijze die vergelijkbaar is met de traversering van een neurotisch fantasme. Daarbij onderscheid ik drie tijden: een imaginaire, een symbolische en een reële ontweiing.

2.1. **Imaginaire ontweiing: moederlichaam = kamer**

André schildert Flacs kindertijd als een helse aaneenschakeling van verhuizingen, omwille van de financiële problemen van de vader, waarbij Flac telkens opnieuw in dezelfde chaos belandde. De moeder dumpte immers de inboedel van het ene appartement in het ander. In de tussentijd werden daarin sluipwegen uitgesleten, waarlangs moeder en zoon wel geregeld op elkaar moesten botsen.

Freud: Frauenzimmer

Een Kleiniaans geschoold analyticus zou die chaos meteen duiden als de imaginaire projectie door de moeder van haar 'interne slechte objecten', van haar eigen ingewanden en organen waarvan ze walgt. Daarin blijkt haar kind dan ergens teveel te zijn, als een overtollig orgaan – of, met een van haar scheldwoord voor Flac: een stomme plas (*flaque stupide*).

Vanuit het perspectief van Flac zelf vormen die overhoop liggende kamers een beeld van de ontweiing van zijn moeder. Ze zijn als het ware haar binnenste buiten gekeerde lichaam, waartussen dan soms ook het spook van haar lege omhulsel opdoemt. De kamer is overigens een klassiek symbool van het lichaam van de moeder als vrouw. Voor deze symboliek beroept Freud zich in eerste instantie op de betekenaar: *Zimmer* (kamer) keert bijvoorbeeld terug in *Frauenzimmer* (vrouwmens). Anderzijds moet Freud toch ook vaststellen dat ook anderstaligen, bijvoorbeeld *Franzosen und andere Romanen*, in hun dromen het vrouwelijk lichaam ten tonele voeren als een kamer "ondanks het feit dat deze volkeren geen woord kennen dat analoog is aan het Duitse *Frauenzimmer"*. Het lijkt dus vooral binnen het imaginaire register, op louter vormelijke gronden, als een ruimte met verschillende ingangen en uitgangen (*Eingänge und Ausgänge*) dat een vrouwenlichaam identificeerbaar is met een kamer (Freud, 1960 [1899], 357-359). Binnen dezelfde logica kan een chaotische, overhoop gehaalde kamer dan ook een imaginaire versie van de sadistische ontweiing van een vrouwenlichaam worden.

Wall: "The Destroyed Room"

Een mooie illustratie daarvan brengt een cibachroom van de Amerikaanse kunstenaar Jeff Wall.[103] Alsof zijn eigen naam ermee gemoeid is, bestaat veel van zijn werk uit beelden van kamers waarvan de voorste muur is weggehaald. Zo bestaat bijvoorbeeld "The Destroyed Room" (1978) uit een reuzenfoto, geplaatst in een publiek uitstalraam, die de argeloze voorbijganger confronteert met het volledig overhoop gehaalde interieur van een duidelijk aan een vrouw toebehorende kamer. De Duve, een psychoanalytisch geïnspireerde autoriteit op het gebied van de hedendaagse kunst, wijst in zijn analyse van dit vreemde werk op een interne spanning. Het hele voorplan wordt beheerst door

103. Een cibachroom is een transparante kleurenfoto gemonteerd op een lichtbak. Door zijn monumentaal formaat en doordat hij meestal op publieke plaatsen wordt geïnstalleerd, heeft hij veel weg van een publiciteitspaneel.

een opengereten matras (*matelas éventré*) met uitpuilende vulling, die de Duve duidt als "*c'est elle après"*. Vanuit de achtergrond wordt die ontweiing overschouwd door het enige dat nog intact is gebleven, een beeldje van een sluierdanseres, *c'est elle aussi, avant* – de vrouw voor de ontsluiering of ontweiing. De matras vormt dus een condensatie van wat met heel de kamer is gebeurd; kamer én matras staan symbool voor het lot van een vrouw. (de Duve, 2000).

Flac: toilette

Net als "The Destroyed Room" ensceneert de chaos in huize Flac de ontweiing van vrouw die de moeder is. En ook in dit geval dringen zich van de ontweiing een aantal uitgezuiverde miniaturen op de voorgrond, vergelijkbaar met Walls matras. Daarmee wordt Flac telkens geconfronteerd achter de twee deuren die nooit op slot mochten en die toegang geven tot het 'toilet' in de dubbele betekenis van dat woord. WC en badkamer worden inderdaad bijzonder plastische termen beschreven als "twee helse kraters waarin de opeenstapeling van smerigheid en wanorde obscene hoogten bereikte" (André, 2001, 8). In beide ruimten culmineert die obsceniteit in een punt van ontweiing. In de WC is dit "de met uitwerpselen besmeurde pot, die mettertijd een soort centraal bed gingen vormen, waarop zich dan allerlei ging afzetten in een langzaam aandikkende korst"(André, 2001, 9) – een wansmakelijk anaal beeld van ontweiing, dat voor veel lezers moeilijk te slikken valt. In de al even smerige badkamer worden de opengebarsten tubes tandpasta expliciet ontweid (*éventré*) genoemd – een fallisch beeld van ontweiing of een ontweide fallus die al iets makkelijker ligt (André, 2001, 9).

Schaamte

Een laatste belangrijk kenmerk van de imaginaire ontweiing van de moeder is ten slotte Flacs neiging om deze te onttrekken aan de ogen van de buitenwereld. Zo vreest hij bijvoorbeeld elk bezoek van vriendjes. Hier manifesteert zich inderdaad iets van de schaamte die de bekentenis van het masturbatiefantasme kenmerkt.

2.2. **Symbolische ontweiing: de drempel tot de moeder**

De eerste gedaante van het ontweiingsfantasme is deze van de moeder zoals weerspiegeld in haar binnenhuisinrichting. In de loop van het verhaal slaat de ontweiing echter over van moeder op zoon.

Dat kunnen we vaststellen op het moment dat ze hem roept, met een stem die zo verleidelijk klinkt dat hij die plotseling niet meer herkent: "Kom gauw, mijn grote jongen, er wacht je een verrassing in het salon!" (André, 2001, 45). Op de drempel van het salon, in afwachting van de mysterieuze verrassing die zijn tot sirene getransformeerde moeder voor hem in petto heeft – en die dertig bladzijden verder een soort oerscène zal blijken te zijn – slaat Flac in paniek en ondergaat hij een soort depersonalisatie. Hij wordt als het ware binnenste buiten gekeerd in een gewelddadige innerlijke beweging, die hij fysiek ervaart als een ontweiing: "Je bent nog slechts een buik waarop

Terreur en Razernij inbeuken, binnenste buiten gekeerde maag, in elkaar gedraaide ingewanden... je Laguiole in die pens planten... in de ingewanden kerven, dat abdomen doen schudden, een buikdansje voor de lol... laat het maar schuddebuiken en buikspreken. Ah, schat, dat doe je toch goed... Je komt ter wereld via een open wonde... dat tot moes geslagen wezen, dat ben jij." Zo spreekt Flac op dat moment van depersonalisatie tegen zichzelf. (André, 2001, 47).

Waar de kamers van Flacs kindertijd nog een imaginair beeld van de ontweiing van de moeder ensceneerden, krijgt deze bij Flac zelf een symbolische dimensie. Wat op zijn buik 'slaat' en die overhoop haalt, zijn immers een aantal door elkaar heen malende interne discours, de onuitgesproken scheldtirades van "de doodsdrift die spreekt"...

2.3. **Reële ontweiing: de granietgroeve**

Tegen het eind van "FLAC" is het ten slotte de aarde zelf die zich opent, in een apocalyptisch visioen van ontweiing in het reële. In de finale scène wordt de van huis weggelopen Flac als gehypnotiseerd aangezogen door een oude granietgroeve, die ook weer erg plastisch wordt beschreven als "de zwaar mishandelde zone waarvan de buik met schoppen en dynamiet werd opengehaald... de ingewanden doen je teken... de krankzinnige schoonheid van de afgrond... de reusachtige kloof, de woest opengereten aarde, de rotsachtige ingewanden blootgelegd." (André, 2001, 146).

Op de bodem van die uitgeputte granietgroeve doemt ook de vormeloze vlek of de plas terug op (*flaque*), waarvoor zijn moeder Flac helemaal in het begin uitschold, als zij tussen haar imaginaire inboedel toevallig tegen hem opbotste. Even lijkt het erop dat Flac zich finaal met die plas zal identificeren, en zich te pletter zal laten vallen in die opengereten buik van Moeder Aarde. Hij neemt zijn aanloop, maar in de aanloop zelf van zijn doodssprong wordt hij als het ware herboren. Of eigenlijk wordt hij voor het eerst geboren: hij maakt zich los van de vormeloze vlek die hij altijd al voor zijn moeder was geweest en stijgt boven zichzelf uit... als subject van een eigen verlangen.

2.4. **Een traversering van het neurotische ontweiingsfantasme?**

Doorheen het verhaal van de kindertijd van Flac is dus een verschuiving van het ontweiingsfantasme aan het werk: van het lichaam van de moeder van Flac over het lichaam van Flac naar het lichaam van Moeder Aarde. Ik suggereerde al even dat deze verschuiving zou kunnen beantwoorden aan een traversering van dat fantasme.

Uiteraard gaat het daarbij in eerste instantie om het literaire personage dat Flac is – waarbij Flac niet zozeer dat fantasme traverseert, op actieve wijze, als dat hij daardoor getraverseerd wordt, op passieve wijze. Zijn lichaam lijkt slechts een doorgangsstation voor een ontweiing die van het lichaam van de moeder naar dat van de hele wereld trekt.

Delicater en moeilijker te beantwoorden is natuurlijk al de vraag of het schrijven van dit autobiografische verhaal misschien beantwoordt aan een traversering van het neurotisch ontweiingsfantasme bij de schrijve zelf? Gegeven dat André analyticus is, impliceert deze vraag meteen ook de vraag naar de wederwaardigheden van dat fan-

tasme in zijn eigen analyse. André stelt zich inderdaad bloot aan de mogelijke kritiek, vanuit de Lacaniaanse School, dat hij in zijn analyse de traversering van zijn fantasme zou gemist hebben. Net als Anna Freud dus.

3. De stijl van "FLAC" als sadistische ontweiing van de moedertaal?

Bij gebrek aan meer materiaal zijn deze delicate vragen moeilijk beslisbaar, ik ga er dan ook niet verder op in. André zelf betoont overigens ook bijzonder weinig interesse voor dit soort 'inhoudelijke' vragen, aangaande het fantasme bij de autobiografische Flac en bijgevolg ook bij zichzelf. Wat hem vooral bezighoudt is de 'formele' vraag in welke mate de stijl van "FLAC" aan een ontweiing beantwoordt. Hierbij betreft het dan niet meer een ontweiing van het lichaam van de moeder maar van de moedertaal. Ook dat is weer een enigmatische 'bekentenis' van André zelf, in zijn nawoord, waarmee hij psychoanalytisch geïnspireerde lezers tot een dialoog provoceert.

3.1. Sadistische ontweiing van de moedertaal = resultaat van de traversering van het neurotische ontweiingsfantasme van het moederlichaam?

Als schrijver heeft André geen geringere ambitie dan de moedertaal te ontweien. Mijn hypothese is dat deze ambitie het resultaat is van een traversering van een neurotisch ontweiingsfantasme – traversering zoals het literaire personage Flac die doormaakt in het verhaal, en zoals een neuroticus van vlees en bloed die in het beste geval kan doormaken in een tot het einde gevoerde psychoanalyse.

André pretendeert inderdaad dat hij zich met zijn schrijven aan gene zijde van elk mogelijk einde van een psychoanalyse bevindt. Of met de titel van zijn nawoord: "Schrijven begint waar de psychoanalyse eindigt". Na een analyse – die het neurotisch ontweiingsfantasme op inhoudelijk vlak doorbreekt, zodat voorstellingen uit die sfeer niet meer dwangmatig tot zelfbevrediging leiden – moet dit genot elders een schuiloord gaan zoeken. Daaraan zou dan inderdaad het schrijven kunnen beantwoorden. Traversering van het neurotisch ontweiingsfantasme kan leiden tot een schriftuur die aardig in de buurt komt van een echte perverse act van ontweiing.

Deze dubbelheid lijkt overigens meegespeeld te hebben in de constructie van de naam Flac. Geen analytisch geschoolde lezer die er omheen kan: *Flac* is een equivoque op *flaque*, de stomme stilstaande plas die mee schuifelt in het spoor van het ontweiingsfantasme zoals dat doorheen het verhaal getraverseerd wordt. Eerst vormt die plas het duister centrum van de imaginaire ontweiing van de moeder, in de chaos van het appartement – uiteindelijk duikt hij weer op in het centrum van de reële ontweiing van de aarde, op de bodem van de granietgroeve. De lezer zal zich nog herinneren dat dergelijke equivoque, waarbij bijvoorbeeld de naam *Flac* verhoord wordt als het homofoon scheldwoord *flaque*, in een analyse een geslaagde Lacaniaanse interpretatie zou kunnen zijn (hoofdstuk twee).

Alhoewel zelf een meester in dit soort interpretatie verzet André zich in het specifieke geval van zijn *Flac* toch met hand en tand tegen dergelijke interpretatie. Net zoals

zijn literaire ontweiing van de moedertaal zich afspeelt aan gene zijde van de psychoanalyse, zo stelt hij ook de betekenaar *Flac* boven elke mogelijke, analytisch interpreteerbare equivoque. *Flac* is een niet interpreteerbaar blok – het prototype van het ontweide woord.

3.2. **Ontweiing van de kindertijd, ontweiing van de moedertaal**

Andrés sadistische act van ontweiing van de moedertaal is het product van de traversering van het neurotische ontweiingsfantasme van het moederlichaam, zoals Duchamps anesthetische act van de ready-made het product was van de traversering van het neurotische ontblotingsfantasme van de Bruid. Bij Duchamp ondernam ik een voorzichtige poging om de ready-made aan zijn kindergeschiedenis te linken. André is een goede collega en maakt het mij dan ook een stuk makkelijker: zijn literaire ontweiing koppelt hij zelf aan de wijze waarop hij in "FLAC" zijn kindertijd en zijn verhouding tot zijn moeder kapot analyseert.

Inhoud van "FLAC" is zijn kindertijd. Het was echter nooit de bedoeling om daarvan een objectieve gevalsstudie te brengen. Door de extreme literaire wijze waarop hij wordt herschreven, moest die kindertijd voor het eerst een menselijk gezicht krijgen. "Mijn leven platstampen, teneinde het te doen glimlachen", zegt André daarover (André, 2001, 154) – wat inderdaad neerkomt op een ontweiing, en meteen ook ontwijding, van dat leven. Schrijvenderwijs rijt hij de buik van zijn kindertijd open en rukt daar alles uit "dat verborgen had moeten blijven"; zijn smerige intimiteit gooit hij te grabbel en vertrappelt die als rijpe druiven, in de hoop daar alsnog iets drinkbaar uit te persen.

Dit soort ontweiing van het eigen leven is maar mogelijk via een ontweide taal. Wie zijn leven wil ontweien, moet passeren via "een ontweiing van het mechanisme zelve van de voorstelling, van de betekenaar als schijnbaar zinvol (...) met de taal en tegen de taal moet hij de schijn onderuithalen waarop deze gebaseerd is" (André, 2001, 155). Een leven dat geen leven was, kan slechts beschreven worden in een taal die geen taal meer is. Enkel een taal waaruit alle schijnzinnigheid is verdwenen kan een zinloos leven recht doen wedervaren. Wie zijn leven wil forceren, moet de taal forceren, of moet alleszins een taal maken die raakt aan de grenzen of de fundamenten van de gegeven taal – een tegentaal.

3.3. **Diverse vormen van sadistisch-literaire ontweiing van de moedertaal**

André of de kunst van het schelden

Hoe concretiseert Andrés sadistisch-literaire ontweiing van de moedertaal zich in het geval van "FLAC"?

Opvallend in de constructie van "FLAC" zijn twee stijlbreuken. Eerst wordt bladzijden lang gescholden dat het niet meer mooi is. Halverwege laten een aantal komische passages toe om even op adem te komen. In een ijle poëtische stijl evoceert het einde ten slotte "het suizen van een zachte bries". Het is vooral het schelden dat beant-

woordt aan een poging tot ontweiing van de moedertaal. Inhoudelijk, binnen de context van het verhaal, wordt dat schelden gemotiveerd vanuit het trauma van de "verplichte ochtendlijke omhelzing" (*étreinte*). Dat is het ochtendritueel, waarbij de vader Flac iedere keer opnieuw wakker deed schrikken door hem een tijdlang met zijn volle gewicht te versmachten, als een *succubus* in een nachtmerrie, en hem ondertussen overal te kietelen... op zoek naar zijn piemel. Daarbij voelde Flac zich hulpeloos overgeleverd aan de "reptielachtige vrouwelijkheid" van zijn vader. In de mate dat zijn radeloos getier tegen het overdonderende genot van de reële vader uiteindelijk verinnerlijkt werd, raasde en schold Flac niet meer tegen zijn vader maar tegen zichzelf, tegen de vader in zichzelf.

Dit schelden van Flac beantwoordt nu inderdaad aan een poging tot ontweiing van de moedertaal, doch slechts in de mate dat het een kunst is geworden. Bij nader toezien blijken zijn scheldtirades inderdaad een aantal literaire tics te vertonen. Zo scheldt hij meestal in drie woorden – alsof hij in drie tijden ademt als hij scheldt.

Bij de analytisch geschoolde lezer moet dit verschillende belletjes doen rinkelen, waaronder bijvoorbeeld de anekdote uit de kindertijd van de dwangneurotische Rattenman. In zijn hulpeloze razernij tegenover de fysieke overmacht van zijn vader associeerde ook hij de eerste de beste drie woorden als scheldwoorden. In zijn geval gaf dat als surrealistisch resultaat "Jij lamp, jij handdoek, jij bord!". Volgens Lacan hield die drie scheldwoorden een eerste poging in om de reële vader te metaforiseren. In die zin vormt deze drie-eenheid dan ook een voorloper van de religieuze versie van de vadermetafoor, zijnde de Naam-des-Vaders of "Gij God!". In plaats van zijn vergoddelijking moeten drie scheldwoorden proberen om het genot van de reële vader te breidelen. (Freud, 1960 [1909], 426; Lacan, 1966 [1961], 891; Lacan, [1973-1974]).

Voor Flac blijkt één drie-eenheid van scheldwoorden echter niet te volstaan; telkens opnieuw moeten andere drie-eenheden gesmeed worden. In een proces dat eens te meer doet denken aan de mythevorming (Lévi-Strauss; 1958 [1955]), lijkt het erop dat alle mogelijke scheldwoorden in drie-eenheden gecombineerd worden, alsof de ene drie-eenheid volgens een bepaald patroon telkens weer door een andere gesubstitueerd of gemetaforiseerd wordt. Daarbij rijst uiteraard de vraag waartoe dit proces kan leiden. Op die vraag tracht ik later een antwoord te geven.

Voor wie haar soms geweld aandoet – de stem

Met de drietand van het schelden ontweit André de taal. De wijze waarop hij dat doet, is misschien uniek, maar hij is zeker niet de enige schrijver die de taal geweld aandoet. "Voor wie haar soms geweld aandoet", zo luidde ooit de naam van een gedenkwaardig radioprogramma voor taalzuivering. Ironisch genoeg doet elke schrijver die naam waardig de taal noodzakelijkerwijs op zijn hoogst eigen wijze geweld aan. Sommigen, zoals André, doen dat inderdaad met het grootst denkbare sadistische geweld van de ontweiing: zij rijten de buik van de gegeven taal open en graven als razende honden in de door letterslierten gevormde ingewanden en organen van woorden en zinnen. In eerste instantie wordt de taal daarbij ontdaan van alle schijnzinnigheid. Woorden of betekenaars verwijzen niet langer meer naar allerlei andere betekenaars (waardoor normaliter

een alsmaar verschuivende 'betekenis' wordt gegenereerd), maar ze worden op zichzelf staande, reële objecten. Of met een equivoque van Joyce: *the letter* (brief, boodschap) wordt *a litter* (afval) (Lacan, 2001 [1971], 11).

De literaire ontweiing van de moedertaal, of het zinledig maken van de betekenaar via de literaire truc van de voortdurende substitutie van drie scheldwoorden, is echter niet alleen maar destructief. In het beste geval schept ze ook nieuwe mogelijkheden. André gewaagt zelfs van sublimering. De schrijver die de taal ontweit is als de primitieve pottenbakker, ook hij "maakt gaten in het reële" (Lacan, 1986 [1959-1960], 139. Net als een pot creëert de ontweide betekenaar een leegte – waarin dan de echo kan weerklinken van "een stem van ultieme, ongehoorde stilte" (*une voix de fin silence*). Zo formuleert André inderdaad het ultieme doel van zijn literaire ontweiing: hij wil de taal een nieuwe stem geven, of haar verloren stem teruggeven. Juist door hem te ontwijden of te vernederen verheft de ontweiing de betekenaar tot de rang van een 'muzikaal object', tot een stem. En dat is niet niets. Als geheel van 'schijnbaar zinvolle betekenaars' is het geraaskal dat we alle dagen overal horen slechts koren op de molens van het onbehagen in de cultuur. Als 'zinloos object' van louter muzikale klanken, wanneer ze weer een eigen stem krijgt, kan de taal misschien een soort troost in de cultuur bieden. Op die stem kom ik nog terug.

3.4. **Klinische benadering van het schrijven via de sadistische act van ontweiing van hoeren**

Keren we echter terug tot de act zelve van de literaire ontweiing van de moedertaal. Ik suggereerde dat deze het resultaat zou kunnen zijn van de traversering van het neurotisch ontweiingsfantasme van het moederlichaam. Vraag is nu hoe sadistisch, in de zin van pervers, die ontweiing van de moedertaal wel is? Om daarop te kunnen antwoorden moeten we een duidelijker beeld hebben van de act van ontweiing in het echte, perverse sadisme.

André zelf benadert zijn ontweiing van de moedertaal niet vanuit de kliniek van het sadisme. Als schrijver lijkt hij zich daarvoor niet te interesseren. In een andere, klinische context is dit wel gebeurd – namelijk toen hij zich als psychoanalyticus mengde in een debat over pedofilie. In wat volgt zal ik juist uit Andrés psychoanalytische bedenkingen over het perverse sadisme een aantal conclusies proberen te trekken met betrekking tot de sadistische kantjes van zijn literaire ontweiing van de moedertaal.

"Een kind wordt ontweid... door de fallus"

In een eerste variant viseert de sadistische ontweiing inderdaad het kind. Daarover blijft André echter vrij duister: "Geen lichaam blijkt groot genoeg om de fallus te bevatten, om zijn macht in te perken" (André, 1999). Het is dus alsof de sadist in razernij ontsteekt wanneer, volgens de formule van Peguy, het plugje plotseling niet blijkt te passen in het gaatje (Lacan, 1981 [1955-1956], 137), en dan maar met de door hem gehanteerde fallus het lichaam van het kind van binnenuit doorboort, teneinde te bewijzen dat die fallus nergens zijn negatief of zijn 'grens' vindt.

Een trieste illustratie daarvan raakte bekend in de nasleep van het pedofilieschandaal rond Dutroux.[104] Volgens Dutroux zou het fantasme van zijn kompaan Lelièvre erin bestaan hebben een kind te ontweien tijdens een *coïtus a tergo* – in de verwachting dat hij dan de eigen reusachtige fallus zou zien verschijnen?

Verbod op ontweiing van het moederlichaam dwang tot ontweiing van de moedertaal

Relevanter voor het ons hier aanbelangend literair geval van ontweiing is het fantasme van Dutroux zelf, dat eerder de ontweiing van de moeder betreft. Dat lijkt toch gesuggereerd te worden door het feit dat hij erin slaagde om een ware ontweiing in het reële te orchestreren, vergelijkbaar met het einde van "FLAC". Ik verwijs naar de grootscheepse graafwerken naar vermiste kinderen, waartoe zijn vele valse aanwijzingen aanleiding gaven. Volgens sommige getuigen superviseerde Dutroux dat omwoelen van de ingewanden van Moeder Aarde met een eigenaardige triomfantelijke glimlach.

Het paradigma voor dit type ontweiing haalt André echter niet bij Dutroux, maar bij Sade. Daarbij staat Sade niet als mens ter discussie. Bij leven lijkt hij immers zelf geen sadist te zijn geweest; als hem al een klinisch etiket mag opgeplakt worden, is het eerder als masochist. Maar ook van de schrijver Sade kan betwijfeld worden of de door hem gepromote filosofie van het sadisme eigenlijk wel overeenstemt met de kliniek van het sadisme. Lacan wijst er inderdaad op dat Sade het ook in zijn eindeloze schrijfsels niet heeft gewaagd om zoiets als een moedermoord te ensceneren: de moeder blijft verboden (Lacan, 1966 [1962], 790). Als schrijver is Sade dan ook geen sadist (*sadique*) maar een sadiaan (*sadien*), of een aanhanger van een bepaalde natuurfilosofie.

Dit is inderdaad relevant voor de stijl van André. Net als Sade besluit ook hij immers tot een neurotisch *noli tangere matrem*: het lichaam van de moeder blijft onaangeroerd, geen ontweiing of ontwijding van de moeder, het incestverbod blijft van kracht. "Neen, ik zal geen poot naar mijn moeder uitsteken...". Maar anderzijds, als het ware *en revanche*, gaat zich vanaf dat moment alle drift op verschoven en blinde wijze tegen de moedertaal richten – "... maar ik zal de taal compleet ondersteboven schoppen!". Niet het lichaam van de moeder wordt ontweid, maar dat van de moedertaal. Aldus André.

Flac the Ripper of the Whore of Language

En toch vertoont André ook enige stijlverwantschap met een echte sadist – een sadist echter waarrond ondertussen zoveel mythes zijn gegroeid dat hij een soort *borderline*-geval is geworden tussen het klinisch geval van sadistische perversie, dat hij duidelijk was, en een literair figuur: ik heb het over *Jack the Ripper*. *To rip* betekent 'openrijten'; in de mate dat het om de 'buik' gaat, vertaalt *to rip* dan ook *éventrer*. In het Frans *Jack the Ripper* trouwens *Jacques l'Éventreur*. Voor ons geeft dit dan Jaak de Ontweier. De

104. In 1996 raakte bekend dat Dutroux, samen met een aantal handlangers, systematisch jonge meisjes had ontvoerd, seksueel mishandeld en in sommige gevallen ook vermoord.

lezer herinnert zich dat 'ontweien' het accent verschuift van het openrijten van de buikwand naar het verwijderen van het ingewand – en dat is uiteindelijk waar het op aan komt in de sadistische act.

Met dat soort praktijken maakte eind 1888 een sadistische seriemoordenaar Londen onveilig (Barbee, 2001). In een korte tijdspanne werden op publieke plaatsen vijf dronken prostituees ontweid teruggevonden.[105] De eerste vier waren moedertypes van rond de vijfenveertig. Achteraf bleken die vier slechts een soort vingeroefeningen geweest te zijn met het oog op de finale slachting die in een soort trance voltrokken leek te zijn: een vijfentwintigjarige vrouw werd gevonden met opengescheurde buik, lappen vel en ingewanden en organen in het rond gegooid – met afgesneden borsten – het gezicht tot moes geslagen (*hacked beyond recognition of the features*), met afgesneden lippen, oren, neus, wenkbrauwen, kaken. Parallel daaraan was de moordenaar, die de pers al tot Jack the Ripper had gedoopt, ook tegenover de publieke opinie van langsom driester geworden – zoals inderdaad meer gebeurt bij seriemoordenaars. Vlak voor de laatste moord schreef hij bijvoorbeeld brieven naar de politie over zijn werk (*work*), zijn grappige spelletjes (*funny little games*), waarin hij koketteerde met zijn mes als mooi en scherp (*nice and sharp*). The Ripper at blijkbaar ook de organen van zijn slachtoffers; hij stuurde immers ook een halve nier van een vorig slachtoffer mee, met de lugubere boodschap *"The other piece I fried and ate"*. Na die vijfde moord liet the Ripper niets meer van zich horen. Hij kon ook nooit geïdentificeerd worden. Wel wist men zeer snel dat hij linkshandig moest zijn; volgens een gezaghebbend medisch tijdschrift moest hij ook enige anatomische kennis bezitten, wat het vermoeden deed rijzen dat hij misschien wel enige chirurgische *background* had.[106]

André lijkt mij nu inderdaad een literaire reïncarnatie van Jack the Ripper te zijn. Met "FLAC" verdient hij in elk geval de bijnaam van *Flac the Ripper of Language*, en zelfs, om de parallel tot het eind door te trekken, *Flac the Ripper of the Whore of Language*. Van al te veel respect voor de moedertaal heeft André immers geen last. In een bepaald opzicht beschouwt hij haar inderdaad als een hoer, die zich leent tot om het even welke zin, zolang die maar fallisch is. De taal is een hoer in de mate dat ze zich door jan en alleman laat gebruiken voor een snelle fallische bevrediging. Daarvoor doet een schrijver als André haar dan boeten; ze moet onbruikbaar gemaakt worden door ze te ontweien met de drietand van het schelden – zoals Jack the Ripper deed met moederlijke hoeren van vlees en bloed.

Topologie van de ontweiing als ontnaveling schrijven forceert de Freudiaanse grens van de navel van de taal

Voorlopig heb ik nog altijd in het midden gelaten wat een sadist nu juist viseert bij zijn ontweiing van hoeren – en dus ook wat een schrijver viseert bij zijn ontweiing van de

105. Minstens vijf moorden konden met enige zekerheid aan dezelfde dader worden toegeschreven. Een aantal andere sadistische moorden uit dezelfde periode waren vermoedelijk ook zijn werk.

106. Volgens de Amerikaanse detectiveschrijfster Patricia Cornwell was Jack the Ripper niemand anders dan de befaamde impressionistische schilder Walter Sickert (Cornwell, 2002). Sickert is niet de eerste artistieke verdachte: ooit was Lewis Carroll *prime suspect*.

gemene taal (*langage commun*). Wat willen sadist en schrijver bij hoer en taal ontbloten? In dat verband verwees ik al enkele malen naar Lacans formule over "de exteriorisatie van het meest verborgene, van de keerzijde van het subject, of het object (a)". In het debat over de pedofilie verplaatst André echter het ultieme doelwit van de ontweiing op de meest letterlijke wijze: er kan geen sprake zijn van exteriorisatie, vermits het doelwit zich reeds aan de buitenkant of het lichaamsoppervlak bevindt – de navel namelijk.

Wat is een navel? Volgens André alleszins geen erogene zone zoals alle andere (mond, anus, oog, oor); het is immers geen opening die zich kan openen en sluiten, met een aangepast fantasmatisch stopsel (borst, faeces, blik, stem). De navel is een onherroepelijk verzegelde opening met een heel lichaam als complement of verloren object.[107] Hij is het verbodsteken dat het lichaam van de moeder definitief ontoegankelijk maakt, eenmaal het kind gegrepen werd in de moedertaal. We kunnen hem ook vergelijken met het verstopte sleutelgat tot het voortalig lichaam van de moeder.

In die functie kan de navel het mikpunt worden van een helse ontweiingsdrift – alsof de sadist het slot tot het lichaam van de moeder wil uitbreken. Dat de ontweiing effectief om de navel draait, wordt overigens bevestigd door het *post mortem* verslag van minstens één slachtoffer van Jack the Ripper *himself*. Daarbij was de navel met zulke precisie uitgesneden, dat the Ripper er inderdaad van verdacht werd enige chirurgische vorming te hebben genoten. Zoals vaker werd ook in dit geval de navel samen met de baarmoeder uitgesneden. Waar het sadisme zich niet beperkt tot de ontweiing, wordt overigens meestal ook de vagina uitgesneden, soms ook de mond en de ogen. Dat uitsnijden van 'openingen' valt eveneens op in de gevallen die Krafft-Ebing indertijd verzamelde.

Het uitsnijden van de 'gesloten opening' die de navel is (maar dus ook van andere 'openingen'), vertoont een merkwaardige verwantschap met een bepaald gebruik dat Lacan van de topologie maakte. Topologische oppervlakken hebben geen eenduidig binnen of buiten, ze bakenen geen binnen van een buiten af. Het bekendste voorbeeld is de Möbiusband, maar ook de zogenaamde *torus* of luchtband is dat. De kunst van het versnijden (*coupure*) van dergelijk topologisch oppervlak bestaat er nu juist in om daarin een 'gat' te isoleren en dit eruit te halen – een gat dat uitzonderlijk is in de zin dat dit juist de topologische structuur van dat oppervlak bepaalt. Eenmaal dat bepaalde 'gat' uitgesneden vervallen deze topologische oppervlakken tot ordinaire Kantiaanse lichamen, die wél een binnen en een buiten hebben. Het bekendste voorbeeld daarvan is de bol. Bij Kantiaanse lichamen zijn dergelijke spectaculaire, structurele coupures niet mogelijk.

Als het sadistisch huzarenstukje van de 'ontnaveling' nu inderdaad mag vergeleken worden met zulke topologische coupure, dan leidt dit tot de hypothese dat de ultieme ambitie van de sadist de herstructurering van het vrouwelijk lichaam moet zijn. Alsof een vrouw een topologisch oppervlak zou zijn, een radicaal Ander lichaam zoals Lacan

107. Voor Lacan is niet het lichaam van de moeder maar de moederkoek het verloren object. (Lacan, onuitgegeven [1962-1963], 23-01-63). Deze moederkoek is voor Freud de basis van de dubbel (Freud, 1974 [1906-1923], 495).

zegt, en de sadist dat wil reduceren tot een gewoon Kantiaans lichaam, met een eenduidig binnen en buiten.

Deze hypothese, met de navel als geheim mikpunt van de sadistische ontweiing van het topologische lichaamsoppervlak van een vrouw, is verrassend makkelijk 'toepasbaar' op de literaire ontweiing van de taal. Freud zelf effent de weg. In de "Traumdeutung" geeft hij immers een aanzet om juist die navel te conceptualiseren als een structurerend gat in het symbolisch universum van de taal. Wie in het spoor van Freud een droom begint te analyseren, stelt alras vast dat hij een *via regia* is tot de symbolische structuur van het onbewuste: "Het onbewuste is gestructureerd als een taal" (Lacan). Wie echter een droom helemaal tracht te analyseren, moet ook altijd vaststellen dat die *via regia* op één punt is verzakt: "Iedere droom heeft minstens één plaats, waarop hij ondoorgrondelijk is, een soort navel waardoor hij met het niet erkende samenhangt" (Freud, 1960 [1899], 116 en 530). Op een niet analyseerbaar punt, dat Freud dus de navel noemt, vertoont de droom niet meer de symbolische structuur van een taal, maar sluit hij rechtstreeks aan op het niet erkende reële van de drift. Praktisch gesproken, in imaginaire termen, is de navel tevens het punt waarop de droom niet langer de slaap behoedt (via de verhulde vervulling van verdrongen kinderwensen), maar waar hij wakker kan doen schrikken – het punt van nachtmerrie dat uiteindelijk in geen enkele droom ontbreekt.

Dat blijkt bijvoorbeeld in de enige eigen droom die Freud volledig probeerde te analyseren, de paradigmatische Irmadroom. Enerzijds leiden de verschillende elementen uit de manifeste droomtekst tot bladzijdenlange vrije associaties die daarin zijn verschoven (metonymie) en verdicht (metafoor) geworden. Anderzijds stokken de associaties op één punt, namelijk rond de mond van Irma. In de droom zelf gaat die moeilijk open; eenmaal open blikken Freud vanuit die mond twee vreemde witachtig ogende vlekken aan. Ergens moet dat in verband staan met Freuds ergernis tegenover het mysterie dat zijn vrouw na al die jaren samen nog altijd voor hem was gebleven. Tijdens hun verloving was hij nog bezield geweest door het verlangen om bij haar het geheim van *das ewig Weibliche* te doorgronden. Maar tegenover haar volgehouden weerstand om zich volledig bloot te geven, had hij zich vanaf een bepaald moment toch gewonnen gegeven, en niet meer langer aangedrongen.

Op vergelijkbare wijze dringt Freud vanaf het punt van de navel niet meer verder aan in zijn analyse van de droom, hij respecteert zijn *noli tangere ombilicum* – en komt dus niet tot ontweiing van de droom.

Is het nu Andrés ambitie om op dit punt als schrijver verder te gaan dan hij als Freudiaans analyticus kon? Hij lijkt in elk geval overtuigd dat hij als schrijver wel mag of kan raken aan de navel van talige gestructureerde onbewuste formaties, zoals bijvoorbeeld de droom, maar ook de *Witz*. Als schrijver tracht hij de taal te ontnavelen, en daarin zodoende het reële van de driften te wekken – dat in elke talige formatie gaten maakt. Iets dergelijks wordt overigens ook gesuggereerd door het merkwaardige beeld dat André weerhield voor de kaft van "FLAC": een zwartwitfoto van een open mond (Fabien de Cugnac). Het is in deze Freudiaanse *black box* van de mond van Irma – die zo moeilijk opengaat, met zijn witachtige vlekken – dat André als schrijver zijn eigen weg tracht te maken.

Het hysterisch fantasme van het schrijven als bevalling

Afrondend voor deze klinische benadering van het schrijven als sadistische act van ontweiing van de moedertaal wil ik er toch ook even op wijzen dat deze in verschillende opzichten een omkering vormt van de klassieke visie op schrijven als een bevalling. Klassiek wordt schrijven vergeleken met de 'natuurlijke' cyclus van bevrucht worden, zwangerschap en ten slotte bevalling. Schrijven is dus moeder worden. Zoals zo vaak wordt deze *naturel* echter geschraagd door een hysterisch fantasme, in dit geval het zwangerschapsfantasme dat typisch is voor de mannelijke hysterie. Schrijven laat een man inderdaad toe om zich met 'de moeder' te identificeren. Hoewel vooral de postfreudiaanse analyse dit hysterisch zwangerschapsfantasme verheven heeft tot een kunsttheorie, gaan de (mannelijke) schrijvers evenmin vrijuit: vaak verleiden ze zelf de literaire kritiek tot dergelijke hysterische theorie.

Dat is bijvoorbeeld het geval bij Franz Kafka. Onmiddellijk na de totstandkoming van "Das Urteil" (1912) beschrijft hij dit verhaal in zijn dagboek als "een regelrechte geboorte die met vuil en slijm bedekt uit mij is gekomen". Het is echter niet alleen dat verhaal dat geboren is. Met dat verhaal beschouwt Kafka ook zichzelf als schrijver geboren, zodat hij het altijd is blijven bestempelen als zijn doorbraak (*Durchbruch*). En vanaf dat moment is zijn naam inderdaad niet meer weg te denken uit de wereldliteratuur.

Zijn literaire 'eersteling' komt echter ook Kafka zelf zo enigmatisch over dat hij zich enkele dagen na die bevalling verplicht voelt om "Das Urteil" te onderwerpen aan een soort psychoanalyse, onder het berucht geworden ironische motto, "Gedachten aan Freud, natuurlijk!" (Kafka, 1973 [1910-1923], 183-184). Door het verhaal te schrijven werd hij daarvan de imaginaire moeder. Door het vervolgens ook te interpreteren neemt hij als het ware het symbolische vaderschap van zijn literaire eersteling op zich.

Dezelfde twee tijden scanderen het geval van André. Hoewel hij zich in zijn nawoord, als Lacaniaans analyticus, expliciet distantieert van het hysterische paradigma van het schrijven als zwangerschap en bevalling, heeft hij het toch ook in een eerste reflex over "FLAC" als "een boek dat ik reeds 25 jaar in mij droeg" (André, 2001, 151) – van dit verhaal was hij dus al een kwarteeuw zwanger. Na daarvan bevallen te zijn, substitueert of metaforiseert ook hij deze imaginaire én moederlijke band met het verhaal van zijn *Durchbruch* als schrijver door een symbolische, vaderlijke band. Dit lijkt mij inderdaad waaraan het psychoanalytische nawoord van "FLAC" beantwoordt: "Gedachten aan Lacan, natuurlijk!".

Misschien komen we hiermee wel een soort wetmatigheid in de wordingsgeschiedenis van een schrijver op het spoor. Hoeveel voelen zich inderdaad niet verplicht om zelf het mysterie van hun eerste verhaal te reduceren en in bepaalde banen te leiden, om dus zelf de eerste interpretator te worden van hun geboorteverhaal als schrijver? Die interpretatiedwang lijkt dus te beantwoorden aan een kanteling in de subjectieve verhouding tot dat verhaal: van imaginaire moeder wordt de schrijver daardoor symbolische vader. Misschien moet dit proces van subjectieve substitutie nog verder doorgetrokken worden: moeder wanneer hij zijn eerste verhaal schrijft – vader wanneer hij de toon zet voor zijn interpretatie – en wanneer hij erin slaagt om dat verhaal ook nog gepubliceerd te krijgen, dan is de kans groot dat hij daarvan ooit het reële afvalobject of het object (a) wordt...

3.5. **Religieuze benadering van het schrijven via het ritueel van de ingewandenschouw**

Totnogtoe schoeide ik de literaire ontweiing op de onnatuurlijke leest van het sadisme, een pervertering van het schrijven die in schril contrast staat met het paradigma van het mannelijke hysterisch fantasme rond het natuurlijk proces van moederwording. Op meer verheffende wijze wil ik thans ook nog een aanzet geven tot een benadering van de literaire ontweiing vanuit het religieuze ritueel van het lezen van ingewanden van offerdieren – wat overigens ook interessante perspectieven in verband met het perverse sadisme opent.

Auspicia minora en maiora
de vlucht van de vogels en het gekronkel der ingewanden

In de antieke wereld was het lezen van ingewanden van offerdieren een wijdverbreide praktijk. Dat gebeurde bijvoorbeeld al in de context van het Griekse orakel. In het Oude Rome baseerde men zich op de Etruskische variant, die uiteindelijk zelfs officieel werd erkend onder de namen *haruspicium* (het Etruskische *haru* = ingewanden + het Latijnse *specere* = kijken, inspecteren) en *extispicium* (het Latijnse *exta* = ingewanden + *specere* = inspecteren). De meest relevante ingewanden waren hart, long, milt en vooral de lever die beschouwd werd als de zetel van de levensdriften én de representatie van de symbolische structuur van de kosmos. Al deze ingewanden 'las' men alsof ze een 'geschrift' vormden dat geacht werd te kunnen openbaren hoe bijvoorbeeld een slecht voorteken kon gekeerd worden of hoe boze goden konden verzoend worden.

Naast de ingewanden van offerdieren las men in Rome ook nog de vlucht der vogels. In hun vlucht zouden ook zij bepaalde, leesbare tekens 'schrijven'. Het *auspicium* (het Latijnse *avis* = vogel + *specere* = inspecteren) diende te gebeuren vooraleer bepaalde handelingen van staatswege te stellen, om te verifiëren of de goden daarmee instemden. Een staatszaak zijnde werd de vogelschouw beschouwd als *auspicia maiora*, die enkel beoefend kon worden door speciaal gemandateerde magistraten, de zogenaamde *augures*. De ingewandenschouw daarentegen werd *auspicia minora* genoemd, omdat hij door elke vrije burger tegenover zijn eigen huisgoden beoefend kon worden.

Men ging er dus van uit dat de goden niet spreken maar schrijven: bijvoorbeeld middels de figuren die vogels tekenen in hun vlucht, of middels de tekening en ligging van ingewanden en organen van offerdieren. Men keek dus naar de lucht en in de open buik van offerdieren zoals monotheïstische religies ook thans nog Het Boek openslaan, in de veronderstelling dat daarin het Woord Gods geschreven staat.[108]

108. Frank Schelstraete wees erop dat het "krinkelende winkelende waterding" uit het overbekende gedicht "Het Schrijverke (Gyrinus Natans)" van de Vlaamse priester-dichter Guido Gezelle ook niets anders doet dan "den heiligen Name van God" op het water te "schrijven, herschrijven en schrijven nog".

Het Verloren Geschrift der Goden

Omwille van zijn verwantschap met de sadistische ontweiing en de lessen die daaruit mogelijks vallen te trekken voor de literaire ontweiing beperk ik mij hier tot de ingewandenschouw. Op het eerste gezicht lijkt de sadistische ontweiing slechts de individuele pathologische tegenhanger te zijn van dit collectieve culturele fenomeen. Alsof het sadisme een ontregeling is van de verhouding tot het geschrift der goden dat geopenbaard wordt bij de ontweiing van een offerdier. Alsof de sadist er niet meer in slaagt om wat hem uit de buik van zijn offerdieren tegemoet grijnst nog te ontcijferen als een Goddelijk Geschrift, en er zich dan maar in blinde razernij op stort om het uit te vegen – of om eigenhandig zijn hoogst persoonlijk goddelijk geschrift te fabriceren?

Maar misschien viseert de sadist nog 'iets' radicaal Anders, aan gene zijde van dat Geschrift? Ik suggereerde al even dat zijn uiteindelijke doel of object (a) van de orde van de stem is: een Goddelijke Stem aan gene zijde van het Goddelijk Geschrift. In de praktijk kan de verschijning van deze Stem neerkomen op een verandering van stem bij het ontweide slachtoffer, het effect van de pijn op die stem wanneer het slachtoffer het genot in de pijn moet bekennen en dus zingt van de pijn. Of met een parafrase op een vraag die André binnen een totaal andere context stelde: wat is immers de partituur die de ontweiing reveleert zonder stem die haar moduleert[109]?

Vraag is uiteraard weer welke lering daaruit te halen valt voor de literaire ontweiing? In een goddeloze tijd leunt de schrijver naar mijn gevoel dichter aan bij de klinische pathologie van de sadist dan bij het religieuze ritueel van de *haruspex*. Ook voor hem lijkt het Geschrift der Goden onleesbaar geworden. Ook hij probeert in een wilde act van ontweiing een nieuw geschrift te configureren. En ten slotte is ook hij daarbij uiteindelijk altijd gericht op de creatie van een stem. Dat is alleszins het geval bij André; naar eigen zeggen werd hij tijdens het schrijven van "FLAC", bij zijn ontweiing van de taal, constant aangezogen door een stem van ongehoorde stilte (*une voix de fin silence*). In eerste instantie lijkt het daarbij inderdaad te gaan om een Goddelijke Stem. In het nawoord van "FLAC" verwijst André zelf naar de Bijbelse passage, volgens dewelke de stem van Jahweh niet te horen valt in *the fury and sound* van storm, aardbeving of vuur, maar "in het suizen van een zachte bries" (Het Oude Testament, Eerste Boek der Koningen, XIX, vers 11-13). In de discussies die ikzelf met hem kon voeren bleek in deze Goddelijke Stem echter van langsom meer de Stem van een Vrouw door te klinken...

3.6. **Literaire benadering van het schrijven via de angst van de schrijver voor het witte blad**

Een laatste weg ter benadering van de literaire ontweiing – naast de kliniek van het sadisme *à la Jack the Ripper* en het religieuze ritueel van de Romeinse *haruspex* – wordt

109. Hoe kan Lacans onderwijs 'overgedragen' worden. Kan dit enkel via de abstracte formules, of mathemen, waaraan Miller het grootste belang hecht? Of missen we, met André, Lacans stem op het moment zelf van zijn onderwijs? (André, 1998).

geopend door de merkwaardige verhouding die menig schrijver blijkt te koesteren met het onbeschreven blad.

Denken we maar aan onze Willem Frederik Hermans, die bekent dat "ik niet durf te schrijven op nieuw papier. Nieuw papier kan nog alle kanten uit. Soms verman ik mij en begin ik een fraai gebonden, vers geurend cahier, maar als ik na een paar uur de doorhalingen, de vlekken en bovenal mijn afzichtelijke handschrift tegenkom op die volmaakte gladheid, in dat harmonische formaat, kan ik mezelf niet vergeven (...) Het komt mij voor alsof alleen de vlekken en doorhalingen mijzelf representeren (...) Zo denkend hou ik mij bij het schrijven, zij het misschien meer bewust dan menig ander, dat geen enkel schrijver zijn papier waardig is. (...) Zo staan wij tegenover elkaar, dat papier en ik, allebei met de rug tegen de muur, voor de keuze te schrijven en beschreven te worden – of voor altijd verloren te gaan." (Hermans, 1953, 7-15).

Deze angst voor het witte blad, want dat lijkt het inderdaad, vertaalt zich vaak als schrijfkramp. Ook Hermans alludeert daarop, bijvoorbeeld met de metafysische vraag "of een leeg kaartsysteem misschien niet het mooiste is wat een mens kan nalaten?" Dergelijke schrijfkramp noemt Freud "een gespecialiseerde remming, omdat ze slechts één welbepaalde functie van het Ik treft. Ze zou het gevolg zijn van overdreven erotisering van de hand; hoe groter de seksuele betekenis van die hand, hoe minder het Ik daarover controle kan krijgen." (Freud, 1960 [1926], 116). Freud definieert dus het schrijven in Oedipale of fallische termen, als een coïtus, met het onbeschreven blad als verboden moederlichaam. Binnen dit perspectief is de totstandkoming van een verhaal inderdaad een proces van (verboden, incestueuze) bevruchting, zwangerschap en bevalling – terwijl de schrijfkramp aan een castratie beantwoordt.

Daartegenover plaats ik nu de radicaal Andere, Lacaniaanse verhouding tot het lichaam van de moeder, die de ontweiing is. Schrijven is dan niet meer het bevlekken van het blanco blad. Maar schrijven wordt het openscheuren van de onbeschreven, niet geadresseerde enveloppe die haar lichaam is – met als doel de revelatie van een *poste restante* brief (*lettre en souffrance*), de *mise à nu* van het ready-made geschrift van ingewanden en organen.[110]

110. Massaler vormen neemt de remming tegenover het witte oppervlak vaak aan bij schilders. Hen kan het blanke doek als het ware opslokken; alsof het doek een vampier is die alle libido uit hen zuigt en hen leeg achter laat. Een illustratie daarvan vormt Giovanni Segantini (1858-1899), de Italiaanse schilder die zich terugtrok in de eeuwige sneeuw van de Alpen en daar opgeslokt werd door de eindeloze witheid. (Abraham, 1982 [1911 en 1925]). Dichter bij ons was dat ook bijna het lot van Hergé (Georges Remi), de geestelijke vader van 'Tintin' (Kuifje). Ook hij dreigde even te verdwijnen in de witheid. Met het album "Tintin au Tibet" (1960), én met psychoanalytische hulp, wist hij zich echter te ontworstelen aan zijn *démons blancs* en slaagde hij er zelfs in om zich in de spaarzame albums die nog zouden volgen op een hoger artistiek niveau te hijsen. (Tisseron, 1985). Tegengesteld aan de remming tegenover het 'witte blad' moet dit opgeslokt worden door het 'blanke doek' misschien niet meer benaderd worden in de Freudiaanse termen van 'fallicisering' van het moederlichaam, maar in de Lacaniaanse termen van de borst als object (a) – de borst waarvan het kind zodanig geniet dat het erdoor overdonderd wordt als door een lawine.

5.

"Ik ben Verbrand..."

Na het fantasme in de neurosen en zijn equivalent in de perversies kom ik tot het fantasme in de derde grote structuur uit de psychiatrische kliniek, de psychosen namelijk. Net als bij de neurosen, zou ik ook hier kunnen uitgaan van een Freudiaans paradigma, in dit geval het paranoïde waansysteem zoals Schreber dat beschreef in zijn boek "Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken" (1911). Daartoe moeten we dan wel het waansysteem beschouwen als een psychotisch equivalent van het neurotisch fantasme. Noch vanuit Freud noch vanuit Lacan schept dat grote problemen. Hysterische *Phantasien* bestempelt Freud expliciet als psychische vormsels (Bildungen) die volledig analoog zijn aan "de waandenkbeelden (Wahndichtungen) van de paranoïci die de grootsheid en het lijden van het eigen Ik als inhoud hebben en die in zeer typische, haast monotone vormen voorkomen" (Freud, 1960 [1908b], 191). Meer concreet zet Lacan het waansysteem in de subjectieve structuur van Schreber effectief op dezelfde plaats als het fantasme in de subjectieve structuur van de neurose (Lacan, 1966[1957], 553-554 en 571).

In dit hoofdstuk zal ik echter niet vertrekken vanuit Freuds gevalsstudie van Schrebers paranoïde waan. Ik houd die uiteraard wel in het achterhoofd bij de presentatie, die thans volgt, van een zelf geanalyseerd geval van melancholische verdoemdheidswaan. Daarbij ga ik er inderdaad van uit dat de melancholie een psychose is, en dus structureel verwant aan de paranoia. Dat is in elk geval de expliciete overtuiging die zowel Freud als Lacan delen met de klassieke psychiatrie. In wat volgt zal de lezer daarvoor voldoende argumenten vinden.[111]

1. **Melancholie in een privé-praktijk**

Een belangrijke preliminaire opmerking in verband met deze gevalsstudie is dat ikzelf werkzaam ben in een private praktijk. Omwille van allerlei onoverkomelijke complica-

111. Vereecken is een der weinige Lacanianen die op dit punt dubbelzinnig blijft door de melancholie te beschouwen als een 'narcistische neurose'. (Vereecken, 1984).

ties (sociale problemen, gebrek aan ziektebesef, negatieve overdracht, enzovoort) zouden psychotici daar haast niet terechtkunnen. Ze komen dus bijna altijd terecht in een of andere psychiatrische instelling. In het geval van melancholici worden 'binnengestoken' omwille van het levensgevaar waarin ze verkeren. Enerzijds kunnen al hun vitale functies geremd zijn (*Hemmung*): ze eten en slapen niet meer. Anderzijds dreigt bij elke doorbreking van die remming nog groter gevaar: soms slaat de melancholie om in manie en moet men overgaan tot collocatie, maar er is ook altijd de kans dat hij plots zelfmoord pleegt.

De man waarover ik het hier zal hebben, kwam echter niet in de psychiatrie terecht, maar werd bij mij 'binnengestoken', in een privé-praktijk. Wat was er gebeurd? Ingevolge een klassiek te noemen samenloop van omstandigheden was V op vijfendertigjarige leeftijd plotseling verzeild geraakt in een zware depressie. De jaren daarvoor had hij al zijn niet geringe energie gestoken in een bepaald project, dat echter faliekant was afgelopen. Tot overmaat van ramp liet ook zijn vriendin hem op dat moment in de steek – hij had te weinig energie in haar gestoken. De twee jeugdvriendinnen waarop hij toen terugviel, verwezen V allebei naar mij door. V was een heer en maakte er dan ook geen geheim van dat hij slechts een therapie aanging, omdat hij zich tegenover beide dames 'moreel verplicht' voelde. In de loop van zijn analyse zou V trouwens kennis maken met een nieuwe vriendin, die onmiddellijk inzag dat ze best haar krachten bundelde met de twee verwijzeressen om V bij mij te houden. Enkel dankzij deze drie schikgodinnen ben ik in staat geweest om dit geval van melancholie gedurende twee jaren, *a rato* van twee en soms drie sessies per week, van dichtbij te volgen in een privé-praktijk – bijna zoals in een klassieke analytische setting met een neuroticus.

2. **Melancholie, manie, normaliteit**

V kwam dus bij mij terecht met een ernstige depressie. Na enkele sessies kantelde dit beeld echter, V werd van langsom manischer. In de loop van zijn analyse maakte hij van mij de geprivilegieerde getuige van twee duidelijk manische episodes. Tot op vandaag vraag ik mij dan ook af in welke mate ikzelf daarvoor misschien verantwoordelijk ben geweest – bijvoorbeeld door een of andere al te overijverige, wilde interpretatie. Ik vermeld graag dat ik met V in controle ging bij een ervaren collega-analyticus, namelijk Serge André, en dat bijgevolg heel wat van mijn inzichten in de structuur van dit geval van melancholie ontwikkeld zijn geworden in een dialoog met hem.

Als mij al enige verantwoordelijkheid zou toekomen voor die manische opstoten, dan is het natuurlijk wel bijzonder cynisch dat juiste deze mij het beste zicht gunden op de melancholie. Alsof haar duistere structuur zich slechts even liet zien door de openvliegende ramen van de daarmee geassocieerde manie. In dit particuliere geval werd ik dus wijzer van de manie dan van de melancholie. Ongelukkigerwijs volgde V mij daarin niet: na iedere manische opstoot verzonk hij in een nog dieper dal. In een laatste depressie, die alle kenmerken van een echte melancholische verdoemdheidswaan

begon te vertonen, stopte V zijn analyse – ook zijn drie schikgodinnen hadden hun greep op zijn lot verloren.[112]

Op fenomenologisch vlak lijdt de diagnose manisch-depressieve psychose in het geval van V weinig twijfel. Anderzijds kende hij tijdens zijn analyse ook lange periodes, na de melancholische dalen, waarin nog niet meteen sprake was van een echte manische piek, waarbij hij dus in zijn normale doen was. Vaak blijken deze interkritische periodes een soort periodieke terugkeer te zijn van een bepaalde vorm van normaliteit van voor het eerste uitbreken van de melancholie. Inderdaad, bij de melancholie is vaak weinig te merken van een premorbide persoonlijkheidsstoornis (*premorbid personality disorder*) (American Psychiatric Association, 1994, 320 en 383). Als een donderslag bij heldere hemel lijkt ze een echte breuk in de persoonlijkheid bloot te leggen en dus niet het logische uitvloeisel daarvan te kunnen zijn. Heden zou de Amerikaanse biologiserende psychiatrie dit graag beschouwen als een overtuigend argument voor het endogene, organische karakter van de melancholie.

De Duitse fenomenologische psychiatrie liet echter een heel ander licht vallen op die premorbide normaliteit van de melancholicus. In het begin van de jaren zestig vestigde Tellenbach de aandacht op het al té normale, het abnormaal normale van de 'melancholische persoonlijkheid'. Voor zijn instorting en tijdens de interkritische periodes onderscheidt de melancholicus zich meestal door niets anders dan zijn hyperconformisme – hij doet altijd zijn plicht, zonder enig verborgen pleziertje. (Tellenbach, 1961).

Deze aangepastheid was trouwens ook al opgemerkt geworden door Freud, maar dan voor de psychosen in het algemeen: niets lijkt zo normaal als een nog niet gedeclareerde psychose. Op dat moment is ze meestal *unheimlich* probleemvrij, als een stilte voor de storm. Rümke maakte een diagnostisch gebruik van dit zogenaamde praecoxgevoel (Rümke, 1954-1967, I, 219-220, 275, 326 en 332 – II, pp. 86, 351, 357-359, 401, 412-414 en 429). Ook Freud maande al tot de grootste voorzichtigheid bij patiënten zonder duidelijk identificeerbare problemen, zonder echte klacht of vraag (Freud, 1960 [1913a], 455-456). Daarbij riskeert een analyse immers een psychose uit te lokken – geen 'schijnmelancholie' zoals Freud die diende vast te stellen op het einde van de analyse van de hysterie (Freud, 1960 [1937], 99; Jonckheere, 1998, 22-24), maar een echte psychose bij het begin van een analyse.

Na Freud heeft Helen Deutsch deze premorbide én interkritische normaliteit van de psychose geconceptualiseerd als een bijzondere vorm van identificatie, de zogenaamde alsof-identificatie (*als ob*, *as if*): de psychoticus kruipt in de huid, het gedrag, de gevoelens, het personage en de persoonlijkheid zelfs van één welbepaalde ander die enerzijds voldoende dicht bij hem staat en die anderzijds voldoende is aangepast aan de realiteit. Door deze suppletie (*suppléance*) kan de psychoticus dan een tijdlang mee circuleren in het circus van het sociale verkeer. (Deutsch, 1934; Billiet, 1996, 55).

---

112. Sommigen zullen het onverantwoord vinden om een melancholicus in privé-praktijk te ontvangen. Daartegenover herhaal ik dat zijn psychoanalytische begeleiding gecontroleerd werd door een ervaren collega. Ook medicamenteus ontbrak het V aan niets. En tenslotte onderging hij al die tijd kinesitherapie (omwille van rugklachten). Al deze voorzieningen samen konden het proces van 'melancholisering' niet keren.

Een mogelijke hypothese in verband met dit hyperconformisme lijkt mij dat het in relatie de melancholie op een vergelijkbare plaats staat als de manie. Zoals bekend wordt de melancholie vaak gecombineerd met manische opstoten – wat Kraepelin eerst heeft geleid tot de constructie van 'manisch-depressieve psychose', die in de DSM-IV de 'bipolaire stoornis' is geworden. De melancholie kan echter ook vrij blijven van elke manie; de DSM-IV heeft het dan over een 'unipolaire stoornis'. Daarbij wordt dan over het hoofd gezien dat de melancholie in dit geval misschien gecombineerd wordt met 'hypernormale opstoten'. In de mate dat die hypernormaliteit dwangneurotische trekken vertoont, denkt men soms ook wel eens, ten onrechte overigens, dat de dwangneurose een verdediging zou vormen tegen een psychose. Samenvattend: sommige melancholici worden af en toe manisch, anderen blijven tussen hun opstoten 'dwangmatig' normaal.

Als ik tot slot terugkeer op V's normale periodes, dan kan in elk geval al niet gezegd worden dat hij zich daarin onderscheidde door grijze middelmatigheid. Als V zich ergens mee moeide, kwam er snel leven in de brouwerij. Zijn basisstemming viel nog best te omschrijven als 'hypomaan'. Paradoxaal genoeg was het nu misschien echter juist dat hypomane dat het 'alsof' karakter van zijn 'pseudo-persoonlijkheid' uitmaakte. V had zich immers niet onbelangrijke verantwoordelijkheden in het bedrijfsleven toegeëigend, in een spiegelrelatie met de zakenman die zich over hem had ontfermd, toen V niet meer wist van welk hout pijlen maken (zie verderop). In zijn premorbide en interkritische periodes belichaamde V een karikatuur van de moderne zakenman, die het reële ("If anything can go wrong it will!") te lijf gaat met de kunstmatige hypomane stemming van het 'positief denken'.[113] Ik hoop aan te tonen dat die hypomane manier van werken in het geval van V een soort bescherming bood tegen het onmenselijke, psychotisch te noemen arbeidsethos van de melancholie. Een mens kan inderdaad nog altijd beter proberen te werken 'als een moderne zakenman' dan veroordeeld te zijn om te moeten werken 'als een beest'.

3. **Naar een manisch-depressief fantasme?**

V kende dus grote depressieve en grote manische episodes, voordien en tussendoor kon hij echter een hypomane schijn van normaliteit ophouden. Ik zal mij echter niet beperken tot dit soort beschrijving in termen van stemmingsschommelingen. De psychoanalyse moet oor hebben voor de betekenaars, voor het discours: wat zei V, dat in verband kan worden gebracht worden met een of andere vorm van psychotische suppletie voor het fantasme?

Een eerste verrassende vaststelling was dat V altijd hetzelfde zei, of hij nu manisch of depressief was. Dezelfde litanie, die tijdens de eerste vagelijk melancholische vlagen *en sourdine* opwelde vanuit diepten van ellende, werd tijdens de manie in quasi iden-

113. Managementgoeroe Harold Geneen gaat nog verder, en beweert dat in de economie van de toekomst "Only paranoiacs will survive!".

tieke bewoordingen van de daken geschreeuwd. Op het niveau van het discours lijken melancholie en manie op het eerste gehoor een eenheid te vormen, een manisch-depressieve entiteit zoals Kraepelin die voor het eerst construeerde. Bij V bleek het zelfs mogelijk om zijn manie én melancholie samen te vatten in één basisformule of axioma – vergelijkbaar met het fantasme in de neurose. Er is echter een belangrijk verschil: in het neurotisch fantasme is het Ik opvallend afwezig, terwijl het in V's manisch-depressief 'fantasme' al Ik is dat de klok sloeg. Het betrof echter niet het imaginaire, narcistische, zichzelf verheerlijkende Ik van de neurotische fantasieën, maar een Ik dat 'vernederd' was tot een object, een reëel 'ding', een opaak blok.

Dat dingkarakter van het Ik concretiseer ik even aan de hand van een aantal karakteristieke uitspraken van V, die zowel in zijn manische als melancholische episodes terugkeerden.

3.1. **Melancholie: "Ik ben wat alles verlamt...**

Op een bepaald punt van zijn melancholie bleef V maar herhalen, als een plaat die doordraait: "Ik breng iedereen in de war, ik breng iedereen in de war." In depressieve momenten durfde V dan ook geen vergaderingen meer bijwonen; hij had het quasi-paranoïde gevoel dat iedereen stilviel, wanneer hij begon. Nochtans, zo beweerde V in analyse, moest iedereen achteraf, in de wandelgangen, altijd weer toegeven dat hij ergens gelijk had gehad. V leefde dus in de overtuiging dat hij niet meer deed dan de chaos te reveleren, die de sociale schijnvertoning stilzwijgend onder de mat veegt. En dat maakte hem wanhopig, zelfs razend: de schijnzinnigheid (*semblant*) van al wat door betekenaars wordt georganiseerd.

V dacht dus dat hij de machinerie die de schijn produceert deed stilvallen. Op twee punten, in twee variaties kreeg die overtuiging een discrete waankleur. Vooreerst zegde V nooit "Ik breng in de war, ik verlam", maar hij neigde eerder tot: "Iets-in-mij brengt in de war en verlamt". V was dus niet 'diegene' maar wel 'datgene' dat verwart en verlamt. Vervolgens, en dat ging nog duidelijker in psychotische richting, leek V er op bepaalde momenten ook van overtuigd dat iets-in-hem niet alleen de symbolische machinerie van het sociale deed blokkeren, maar ook echte, reële machines. In zijn normale, hypomane doening was V een handige Harry, die eigenhandig machines herstelde. Eenmaal depressief durfde V echter geen vinger meer uitsteken naar die machines, hij ontwikkelde daartegenover zelfs een soort angst: "Als ik ze nader, slaan ze *tilt*!", "I*f anything can go wrong, it will*".

3.2. **Manie: ... doordat mijn autootjes in de weg staan!"**

"Ik ben wat alles verwart en verlamt": dat lijkt dus een fantasmatische basisformule voor V's melancholie. Deze formule kwam echter nog duidelijker tot uiting in zijn manische opstoten. Daarin bleek vooreerst hoe V er effectief in slaagde om alles in de war te doen lopen. En vervolgens ook dat hij daarin een duivels plezier schepte. Een-

maal de manie mij daarvoor de ogen had geopend, kon ik er ook niet meer naast kijken in de melancholie.[114]

Een van zijn favoriete manische *acts* bestond er bijvoorbeeld in om 'obstakel' te spelen. Daarbij ging V op de meest letterlijke wijze in de weg staan, als een stomme belichaming van de schreeuw: "Ik ben wat fundamenteel in de weg staat, in de weg staan is mijn plaats. En niemand krijgt mij van mijn plaats, er is geen wet waarop men zich kan beroepen om mij van mijn plaats-in-de-weg weg te krijgen!". Alsof V op dit soort manische momenten het reële voor de Ander probeerde te incarneren – het reële "dat altijd op dezelfde plaats terugkeert", waar niemand omheen kan en waaraan iedereen zich bijgevolg ook telkens opnieuw moet stoten (Lacan, 1986 [1959-1960], 85). Ik geef daarvan meteen een aantal spectaculaire voorbeelden.

Op een keer hield V een vliegtuig uren aan de grond, halsstarrig op zijn recht staand om 'als een moderne zakenman' zijn GSM te mogen gebruiken. Vreemd genoeg had V nog gelijk ook, en dat wist hij maar al te goed. Op het moment van dat voorval beschikte België inderdaad nog niet over een wetgevend kader dat toeliet op te treden tegen passagiers die het vliegverkeer onmogelijk maken.[115] De politie diende V dan ook van zijn zetel te lichten met een vorm van 'onwettig geweld'. Op het gevaarlijk spel dat V op deze wijze met de gaten in de Wet speelde, kom ik meteen terug.

Maar eerst nog een aantal andere voorbeelden, die een karakteristieke trek (*trait unaire*) van V's manische identiteit als 'Obstakelman' reveleren. V ging vooral in de weg staan met zijn twee auto's. Achtergrond daarvan is een soort symbiose of vergroeiing met die auto's. V had er in elk geval een gloeiende hekel aan om zich te voet te moeten verplaatsen. Vanuit deze 'locomotorische fobie' had hij er een sport van gemaakt om dubbel te parkeren. Bijgeroepen politie werd steevast geprovoceerd, bijvoorbeeld door met een pak bankbiljetten te zwaaien – waarop V prompt een tweede boete incasseerde wegens smaad. Geen nood echter, want V liet meteen een collega een verklaring ondertekenen dat hij op dat moment bezig was met 'een dringende levering' – want dan mag dubbel parkeren wel. "Maar je kunt van een flik natuurlijk niet verwachten dat hij de wet kent!", aldus een triomfantelijk besluitende V.

Op een piekmoment van zijn manie haalde V zelfs de lokale krantenkoppen met zijn auto's die in de weg stonden. Hier volgt een kort, onherkenbaar gemaakt krantenartikel over een typisch incident, onder de titel: "Zakenman arbeidsongeschikt na rel met rijkswachters".

---

114. In zijn manie was V overtuigd dat de sociale orde slechts schijn is, en dat hij bijgevolg slechts de bestaande chaos reveleerde. In eerste instantie lijkt dit de hysterie van de edele ziel (*belle âme*), die klaagt over de chaos die ze zelf organiseert, vooral dan op het vlak van de seksuele verhouding. V was echter niet hysterisch, zijn chaos betrof niet de seksuele verhouding. En duidelijk manisch was hij in de wijze waarop hij zichzelf niet als slachtoffer van die chaos beschouwde. Geen inspanning was hem teveel om te tonen dat integendeel de Ander daarvan hét slachtoffer was: "Ze dachten dat ze mij zouden hebben, maar uiteindelijk snijden ze in hun eigen vel!".

115. Sedertdien is een wet ingevoerd, die toelaat passagiers aan te pakken die het vliegtuigverkeer belemmeren. Cynisch genoeg was de aanleiding niet het GSM-gebruik van onze moderne zakenlui, maar de heisa van illegalen bij hun gedwongen repatriëring (met een dodelijk slachtoffer als gevolg).

"Het incident begon 's nachts, toen twee rijkswachters aanbelden bij zakenman V. Zij vroegen hem zijn twee wagens te verplaatsen, om de weg vrij te maken voor een uitzonderlijk transport. V weigerde. Omdat de vrachtwagen met draaiende motor voor zijn woning bleef staan, belde V dan maar zelf de rijkswacht om nachtlawaai te komen vaststellen. Een tweede combi arriveerde, maar volgens V weigerde die zijn klacht te acteren. De zakenman belde weer en vroeg nog een patrouille. Toen V de nummerplaten wilde noteren van de combi's die al voor zijn woning stonden, werd hij administratief aangehouden. V beweert dat de rijkswachters zich weigerden te identificeren. In de rijkswachtkazerne moest V zijn bezittingen afgeven. Hij weigerde echter zijn GSM af te geven. Daarop vielen rake klappen. Naar eigen zeggen viel V op de grond, namen men hem zijn portefeuille af en werd doktershulp geweigerd. Toen er uiteindelijk wel een arts ter plekke kwam, zou deze geweigerd hebben om V te onderzoeken. Omdat de rijkswachters beweerden dat V dronken was, eiste V een bloedproef om het tegendeel te bewijzen. Ook die zou geweigerd zijn geworden. V werd de volgende ochtend vrijgelaten. Hij beweert niet al zijn geld teruggekregen te hebben. Een dokter stelde een arbeidsongeschiktheid van tien dagen vast. Op basis daarvan diende V klacht in met burgerlijke partijstelling tegen de rijkswacht voor het opzettelijk toebrengen van lichamelijk letsel. De klager bracht ook de bevelhebber van de rijkswacht op de hoogte van zijn klacht. Volgens de zegsman van de rijkswacht was V "meer dan boven zijn theewater" en zocht hij zelf moeilijkheden omdat hij weigerde zijn voertuig te verplaatsen. Er zouden geen aanwijzingen om een intern onderzoek te starten, zodat de resultaten van het gerechtelijk onderzoek afgewacht worden."

In dit krantenartikel, dat eigenlijk een heus klinisch fragment is, valt vooral de insisterende betekenaar 'weigering' op – hij keert niet minder dan zeven keer terug. Ik veronderstel dat die herhaling niet alleen te wijten is aan de beperkte stilistische vaardigheid van de journalist. Wat tijdens die merkwaardige nacht geënsceneerd was geworden, is een soort moderne dans van wederzijdse weigering tussen onze zakenman en de grote Ander die de rijkswacht is. Die dans was inderdaad ingezet met zijn weigering om zijn twee auto's te verplaatsen. "Ik ben de twee auto's die alle verkeer blokkeren!". En dan springt uiteraard de politie uit het niets tevoorschijn. Volgens Hegel zorgt deze er niet alleen voor dat het verkeer vlot loopt, maar ook dat de mallemolen van onze samenleving blijft draaien. Met Lacan kunnen we zeggen dat de politie de metonymie of het eindeloze verkeer van de betekenaar garandeert, ze jaagt het subject van de ene betekenaar naar de andere. Tot het subject in de kloof tussen elke twee betekenaars, tot V in de nacht tussen zijn twee auto's, schreeuwt een aanzwellende horde politieagenten: "*Circulez!* Blijft niet hangen tussen die autobetekenaars!" (Lacan, 1975 [1972-1973], 129).

Vanuit een Freudiaans perspectief is het vanzelfsprekend om in de betekenaar 'verkeer' ook een seksuele connotatie te horen meeklinken. Freud wees er inderdaad al op dat het woord verkeer (*Verkehr*) niet alleen verwijst naar dat van auto's, maar in het onbewuste ook dat van vader en moeder, het geslachtsverkeer dus (*Geschlechtsverkehr*). Deze Freudiaanse dubbelzinnigheid werd overigens meteen literair geëxploiteerd, door Kafka, op het einde van "Das Urteil" (1912), waarvan ik al vermeldde dat dit inderdaad voor een stuk geïnspireerd is door "Gedachten aan Freud, natuurlijk!". In dat verhaal stelt de held vast dat hij er niet is in geslaagd om zijn seksuele verlangen te verheimelijken voor zijn vader-weduwnaar. Deze "wist dat altijd al", en veroordeelt dan ook

zijn zoon tot de dood door verdrinking – oordeel dat deze meteen als gehypnotiseerd aan zichzelf voltrekt door zich van een brug te storten. De flauwe geluiden van zijn val en zijn laatste wanhopige liefdesverklaring aan zijn ouders, worden compleet overstemd "door het oorverdovende geluid van een haast oneindig verkeer dat juist op dat moment over de brug trok". Volgens Kafka's eigen analyse had die finale spanning tussen de *fading* van het subject en het haast oneindige nachtelijke verkeer van de grote Ander voor hem zelf een sterke seksuele connotatie. (Kafka, 1970, 32; Brod, 1974, 114).

Terugkerend tot V lijkt het waarschijnlijk dat ook in zijn geval dat 'haast oneindige nachtelijke verkeer' dat hem uit zijn slaap hield, verwijst naar het ouderlijke geslachtsverkeer. Het verkeer van grotemensencamions beantwoordt dus aan een oerscène die V probeert te verstoren door met zijn speelgoedautootjes in de weg te gaan staan. Alle verhoudingen in acht genomen doet ook deze manische act weer denken aan Luther; V staat in de slaapkamer, voor de oerscène van het geslachtsverkeer van zijn ouders, en roept wanhopig: "Hier sta ik met mijn autootjes, ik kan niet anders! Niemand, geen Wet die mij hier weg krijgt!" Maar wanneer plotseling de eerste twee rijkswachters op het toneel verschijnen, kantelt de hele scène plots in een Kafkaiaanse nachtmerrie. Deze Kleiniaans interpretatie van het krantenincident wil ik hier echter niet verder drijven – ook al omdat ze te ver verwijdert van het discours zelf van V. (Klein, 1975 [1930]; Lacan, 1975 [1953-1954], 77 en 81).

3.3. **De melancholische *Hemmung* in de manie**

De manische 'onbeweeglijkheid' van V als sta-in-de-weg evoceert meteen de complete remming (*Hemmung*) van de melancholie. Op dit punt was V inderdaad een klassiek geval. Om te beginnen geraakte hij vaak al niet uit bed. Indien wel, dan bleef hij voor de rest van de dag in zijn zetel gekluisterd, of aan tafel, broedend op duistere gedachten en wachtend op het soelaas dat het vallen van de avond gewoonlijk bracht. Eens te meer echter bleek de karakteristieke trek van zijn remming te vinden in zijn verhouding tot auto's, in zijn auto-identificatie. Zo gebeurde het meer dat V niet meer in staat bleek te zijn om zijn automobiel vooruit te krijgen, zelfs die was geïmmobiliseerd. En dan stond hij uren aan de kant van de autostrade, één met zijn auto, en "bezig met sterven", zoals hij zei.

Deze link tussen melancholie en manie zal ik niet verder uitwerken. Een voorlopig besluit zou alleszins kunnen zijn dat V in zijn manische opstoten de gaten in de wet blootlegde, waardoor dan een fundamenteel melancholische remming aan de oppervlakte kwam. Telkens V een gat in de wet had ontdekt, settelde hij zich daarin en kon hij zich volop laten gaan in zijn melancholische remming.[116]

---

116. Nog andere klachten leken te verwijzen naar een manisch-depressief fantasme. Een eerste voorbeeld slaat op V's tijdsbeleving. V geloofde niet in een toekomst, maar ook het verleden leek in het niets opgelost. Of hij melancholisch was of manisch, V kende slechts de Hel van het Eeuwige Heden. Ook zijn favoriete uitdrukking "Dat ze mij allemaal gerust laten! Het interesseert mij allemaal niet!" liep als een zwarte draad doorheen manie én melancholie. Tenslotte keerde ook de betekenaar 'verlies' overal terug: "Ik verlies alles!" – nu eens met een manisch gevoel van opluchting, dan weer met een melancholisch gevoel van paniek.

4. Het psychotische neologisme 'Verbrand' in het melancholische verdoemdheidsfantasme

Verschillende betekenaars en uitdrukkingen in V's discours lijken dus te verwijzen naar een soort 'fantasmatische' formule die het melancholisch en manisch discours met elkaar zou verbinden. Vanaf een bepaald punt zeggen beide echter niet langer meer hetzelfde. In zijn melancholie blijkt V een betekenaar 'op overschot' te hebben, een sleutel- of meesterbetekenaar, die uiteindelijk het structurele verschil uitmaakt met de manie.

4.1. De verdoemdheidswaan als melancholisch fantasme

Het is ook pas met deze surplus-betekenaar dat de melancholie voor het eerst echt psychotische allures krijgt, in de zin dat de ze daarmee terechtkomt in de finale fase van de kleinheids- of verdoemdheidswaan. De verdoemdheidswaan is inderdaad de vorm die het fantasme aanneemt in de melancholie. Daarin refereert de melancholicus op typische wijze naar zichzelf als 'niemand', als 'niets', als 'nog minder dan niets', als iets dat slechts op de meest negatieve wijze te kwalificeren valt als een 'on'. In zijn verdoemdheidswaan is de melancholicus een 'on-ding'. De lezer herinnert zich dat de neuroticus in zijn fantasme zelf afwezig is: hij staat als het ware altijd klaar aan de rand van de scène, als een invaller, loerend op een gelegenheid om... In zijn fantasme zou de melancholicus ook wel zo afwezig willen zijn, daar nooit zijn geweest – maar dat lukt niet en dus blijft hij onuitroeibaar aanwezig, zij het op de meest negatieve wijze.

V: "Ik ben Verbrand"

Welke is nu die specifieke melancholische betekenaar in het geval van V, de betekenaar van zijn vervallen zijn tot het statuut van onding in zijn fantasmatische verdoemdheidswaan? Dat is niet zo eenvoudig te verklappen, want er stelt zich meteen een levensgroot probleem van discretie. Ironisch genoeg hangt dit probleem juist samen met de essentie van de melancholie.[117] Enerzijds is de melancholicus ervan overtuigd niemand te zijn, een anoniem onding. Maar anderzijds kan dit blijkbaar op geen andere wijze betekend worden dan via een betekenaar die in direct, expliciet verband staat met de eigen familienaam. In zijn verwoede pogingen om te zeggen welk onnoemelijk onding hij is, valt de melancholicus uiteindelijk terug op zijn eigen familienaam. Enkel zijn familienaam kan zeggen wat voor 'niemand' hij in de grond is.

Gelukkig, toch voor deze uiteenzetting, bleek de melancholische betekenaar in het geval van V niet exact de familienaam zelf te zijn, maar de Nederlandse vertaling van een Franse betekenaar uit zijn familienaam. V's familienaam bevatte inderdaad een Franse betekenaar. Deze verwees expliciet naar 'verbrand' zijn, meer bepaald: 'iets dat verbrand is geworden en waarin het vuur nog nasmeult'. Maar hij had ook de connotatie van 'stokebrand'. V's melancholische verdoemdheidswaan vertaalde nu inderdaad

117. Mijn ervaring is dat de psychose meer problemen op het vlak van discretie stelt dan de neurose.

deze Franse betekenaar in het Nederlands.[118] De ultieme zelfbeschuldiging, waarmee V zijn absolute onwaardigheid meende te kunnen uitdrukken, luidde immers: "Ik ben verbrand!". Op sommige momenten kon V niets anders meer zeggen, hij bleef maar herhalen: "Ik ben..." – en dan de cruciale betekenaar zijn familienaam, maar dan in het Nederlands vertaald, "... Verbrand". In het vervolg zal ik 'Verbrand' dan ook met een hoofdletter schrijven. "Ik ben Verbrand!" was dus het meest verschrikkelijke dat V over zichzelf kon zeggen. Alsof samenvallen met zijn familienaam het ergste was dat hem kon overkomen. Alsof daarmee zijn lot definitief bezegeld was en heel zijn wereld instortte. Alsof V daarmee zei: "My name is Nobody".

Het is belangrijk om duidelijk het verschil te maken tussen de melancholische verdoemdheidswaan "Ik ben Verbrand!" en de neurotische zelfgenoegzaamheid zoals die bijvoorbeeld tot uiting komt in een uitspraak als "Ik ben Jonckheere!". Het is mij ook al wel eens overkomen van enigszins verveeld te zitten met mijn familienaam, bijvoorbeeld wanneer de fallische connotatie van 'jongeheer' maar weer eens te berde wordt gebracht. Maar anderzijds kan ik de lezer toch geruststellen: door mijn naam heb ik mij nog nooit gediskwalificeerd gevoeld in mijn essentie; ze betekent niet mijn ultieme onwaardigheid of verdoemdheid, mijn niemand of een onding zijn. Hoe belachelijk ze ook moge klinken, het is nooit zonder enige verholen trots dat neurotici zich uiteindelijk toch altijd ergens vereenzelvigen met de naam die ze van hun vader kregen. Neurotici hebben daaraan een houvast; dankzij die naam zijn ze symbolisch 'verbonden' met de Ander. In de psychotische melancholie is dit niet het geval, integendeel zelfs: daar betekent de naam van de vader juist de radicale verworpenheid buiten de Ander.

Morel: "Je suis Tourneur"

Uiteraard rijst de vraag of V misschien niet een uitzonderlijk geval is op het vlak van het gebruik van de familienaam in het melancholisch fantasme. Getheoretiseerd vond ik dit principe inderdaad nergens. Wel trof ik een vergelijkbaar geval aan van een melancholische man die door François Morel Morel met het zorgvuldig geconstrueerde pseudoniem 'Draaier' (*Tourneur*) bedacht werd. Deze naam had hij van een vader die, toeval of niet, heel zijn werkend leven in een fietsenhandel had gesleten. De finale verdoemdheidswaan van de zoon draaide inderdaad ook volledig rond de betekenaar 'draaien': plotseling had hij het gevoel langs alle kanten te moeten 'draaien', het gevoel ook dat van dat 'draaien' alleen maar ongelukken konden komen – zodat hij uiteindelijk niet meer kon keren of draaien, en in een stuporeuze toestand verzonk. "Ik ben Draaier!" betekende dus deze man als oorzaak van alle kwaad. De identificatie met de naam van de vader bezegelde letterlijk de ondergang van het Ik – net zoals bij V het geval was met "Ik ben Verbrand". (Morel, 1994; Morel, 1998).

---

118. Deze vertaling is geen toeval. Terwijl hij school liep in het Nederlands, werd V thuis Franstalig opgevoed door zijn moeder. Hij was dan ook perfect tweetalig, met een neiging om de ene taal simultaan naar de andere te vertalen. In zijn analyse sprak V Nederlands.

Santino: "I am but Sand"

Voor een bewijs *a contrario* van deze melancholische logica wend ik mij tot de Amerikaanse kunstenaar Peter Santino. Een van zijn werken, "Failure, Apology and Redemption", bestaat uit een tapijt in gekleurd zand, waarin een lange spiralende tekst is verwerkt. Deze bevat de volgende opmerkelijke passage: "When I first began my creative work I felt sure I had something to offer. Now it has become clear to me that what I have to offer are my sincere apologies." Santino biedt dus zijn verontschuldigingen aan, omdat hij ooit heeft gedaan alsof hij iets te bieden had. Een quasi-melancholische zelfbeschuldiging dus. Dat ze echter met zand of in zand is geschreven maakt ze wel erg ironisch: deze zelfbeschuldiging is gemaakt om zo snel mogelijk te verdwijnen. Het publiek heeft dat inderdaad ook zo begrepen, want het laat zich door dit werk makkelijk tot een *passage à l'acte* provoceren. Een suppoost moet het publiek er voortdurend van weerhouden om die quasi-melancholische zelfbeschuldigingen van Santino letterlijk te willen uitvegen. (Jonckheere, 2002b).

Ik wil hier zeker niet suggereren dat Santino een melancholicus zou zijn. In het fictieve geval waarin Santino's kunst daardoor wél overschaduwd zou zijn geworden, kan ik mij echter wel inbeelden dat hij zou vervallen zijn in een waanlitanie met als *Leitmotiv* "*I am Sand*", "Ik ben slechts zand, alles en iedereen veegt mij uit!". Als melancholicus zou hij zijn subjectiviteit hebben vernietigd met zijn familienaam – in plaats van daarmee de Ander aan het lijntje te houden, zoals de ironische kunstenaar Santino thans doet.

De Naam-des-Vaders is als een neologisme op het subject gevallen

Laat ik echter terugkeren tot V, met zijn melancholische betekenaar 'Verbrand'. Het spreekt vanzelf dat ik hem niet rechtstreeks geconfronteerd heb met de daarin verwerkte allusie op zijn familienaam. Anderzijds heb ik toch ook wel aangedrongen om te weten wat hij daarmee nu juist bedoelde. Dat kon hij echter niet zeggen: "Ik ben Verbrand... meer weet ik niet!". De betekenaar 'Verbrand' lijkt inderdaad te beantwoorden aan een discrete taalstoornis die typisch is voor de psychose, namelijk een neologisme. Binnen dit bestek kan ik onmogelijk Lacans theorie over plaats en functie van het neologisme in de structuur van de psychose in detail gaan ontwikkelen, ik schets slechts één grote lijn.

Basisidee is het gegeven zijn van de taal. De taal bepaalt de realiteit. Op één punt schieten woorden echter tekort – over de reële essentie (*être*) van de mens zelf als driftwezen (Freud) of genotswezen (Lacan) valt niets te zeggen. In de mate dat hij spreekt, als spreekwezen (*parlêtre*), ervaart de mens zichzelf dan ook altijd als tekortschietend op het gebied van het zijn, de drift, het genot (*manque-à-être*). En dit is wat Lacan het subject noemt, dat inderdaad beantwoordt aan een ontbrekende betekenaar.

Het is nu op dit specifieke punt dat de psychose de taal uitbreidt. Dat gat in de taal vult ze immers op met een nieuwe betekenaar – het neologisme – die geacht wordt de eigen essentie of subjectiviteit als slechts een gat in de taal wél te kunnen betekenen. In de melancholie, tenminste in het geval van V, blijkt dit neologisme gebaseerd te kunnen zijn op de eigen familienaam. Daartoe moet van de familienaam echter eerst een

betekenaar gemaakt worden, dus een woord dat net als alle andere woorden met betekenis kan geladen worden – wat normaliter niet het geval is met een familienaam. En vervolgens wordt de familienaam zelfs dé betekenaar, de betekenaar die eindelijk alles zegt over het onuitspreekbare, tot stomheid gedoemde *Dasein* van het subject als drift-twezen of onding.

Dit fragmentje Lacaniaanse theorie over de familienaam als basis voor het psychotisch neologisme in de verdoemdheidswaan brengt ons meteen tot een van Freuds bekendste uitspraken over de melancholie: "De schaduw van het verloren object is op het Ik gevallen" (Freud, 1960 [1915a], 435). Freud bedoelt dit uiteraard niet letterlijk. Desalniettemin blijkt deze beschrijving ook op te gaan voor het uiterlijk van de melancholicus op het moment van de finale verdoemdheidswaan: hij maakt zich niet alleen figuurlijk zwart, in zijn zelfbeschuldigingen, maar vaak ook letterlijk, alsof er echt een schaduw op hem zou zijn gevallen, alsof hij zelf een schaduw zou zijn geworden. Dat wordt bijvoorbeeld geïllustreerd door "Melencolia I", de gravure van Albrecht Dürer (Winterstein, 1989 [1929]. Met deze uitdrukking wil Freud echter vooral duidelijk maken dat de melancholicus zich psychisch moet geïdentificeerd hebben met "een duister iets in het verloren liefdesobject".

Om begrijpelijk te maken hoe het zover is kunnen komen, moet ik even teruggaan in de ontwikkelingsgeschiedenis van de melancholie. Vaak genoeg blijkt alles verkeerd te beginnen lopen vanaf het verlies van een al te sterk geïdealiseerd liefdesobject, of een imaginair object dat op de plaats van het symbolisch Ik-ideaal werd geplaatst. Op dat moment moet de melancholicus beetje bij beetje, betekenaar per betekenaar, zijn libido van dat verloren object terugtrekken. Om te beginnen verschilt dit symbolisch rouwproces niet van wat in de neurose gebeurt. Het verschil is echter wel dat deze keer op keer haar libido volledig kan terugtrekken van een verloren liefdesobject, en dus keer op keer een nieuwe grote liefde kan beginnen. De melancholicus daarentegen kan zijn rouwproces rond dat ene, geïdealiseerde liefdesobject maar niet beëindigen. Eenmaal alle betekenaarsbanden met dat object verbroken, blijkt hij toch te blijven plakken aan een of andere duistere kern of schaduwzijde van dat object. Deze kern of schaduwzijde van het melancholische object noemt Freud, met een filosofische term, *das Ding*; met Lacan noem ik dat zijn reële essentie buiten de betekenaar. Aan dat Ding hangt de melancholicus dan niet meer vast met de energie van zijn libido, die dus beetje bij beetje kan teruggetrokken worden, maar met die van de doodsdrift, die hem daarop trekt. Dat is dan de fameuze melancholische identificatie met dat dodelijk gehate zwarte Ding in het verloren en opgegeven liefdesobject. En zo wordt de melancholicus in zijn verdoemdheidswaan een even hatelijk zwart Ding.

Voor het specifieke geval van V kan ik nu Freud parafraseren door te stellen dat de schaduw die op zijn Ik was gevallen niets anders was dan de familienaam of de naam van de vader. Identificatie met die naam van de vader had V 'Verbrand' en 'zwart gemaakt'. In zijn geval lijkt de naam van de vader dus samen te vallen met "de schaduw van het verloren liefdesobject" of het Freudiaanse Ding. Ik kom daarop meteen terug, in de context van de kindertijd van V, wanneer ik het heb over de verwerping van de Naam-des-Vaders als mogelijke verklaring voor deze plotse verschijning van de familienaam in het reële.

Maar vooraleer te gaan graven in die kindertijd moeten we eerst een duidelijker zicht krijgen op het neologisme 'Verbrand'. V kon niet juist zeggen wat dat zwaar geladen woord voor hem betekende. Dit stomme punt in de vrije associatie zal ikzelf nu langs twee wegen proberen te benaderen. Straks zal ik mij wagen aan een aantal algemene culturele associaties, met de inherente risico's van symboolduiding en tegenoverdracht. Maar eerst maak ik een kleine rondgang langs een aantal concrete situaties waarin V zich uiteindelijk 'Verbrand' had gevoeld, teneinde daarvan de 'structuur' bloot te leggen.

4.2. **Concrete situaties: het manische spel met het vuur van (het Gat in) de Wet**

Als ik voldoende aandrong, wist V inderdaad een aantal concrete situaties in verband te brengen met zijn overtuiging 'Verbrand' te zijn. Bij nadere beschouwing bleek dat hij daarin altijd had gemeend op een bepaalde wijze met De Wet te kunnen spelen. Wie met De Wet speelt, speelt echter met vuur en loopt dus het risico zich te verbranden. Een psychoticus kan dit spel zelfs in het Hellevuur doen belanden, alwaar hij dan eeuwig blijft branden. De lezer zal meteen zien dat zulks inderdaad het geval was bij V.

Ik gaf al enkele voorbeelden van V's psychotisch onvermogen om te spelen met het metaforische vuur van De Wet. Ik herinner eraan hoe V probeerde om camions en vliegtuigen op te (doen) houden met zijn speelgoedautootjes en dito telefoontje – maar ook door zich te beroepen op een Duister Gat in De Wet. V probeerde inderdaad altijd om de Wet tegen de Wet uit te spelen. Op dat vlak liet hij trouwens graag in zijn kaarten kijken.

Bureaucraten allerhande waren daarvan zijn geprivilegieerde slachtoffers. Sedert Weber is het uiteraard nog slechts kinderspel om bureaucraten te wijzen op de irrationele effecten van hun verwoede pogingen om de letter van al hun wetjes en regeltjes te doen respecteren (Ritzer, 1996 [1992]). V sloeg die wetsdienaars daarmee echter op dusdanig agressieve wijze om de oren, dat dezen, om de zaak in de hand te houden, wel moesten overgaan tot een of andere vorm van 'onwettig' gedrag. In hun verdubbelde ijver gingen dezen tegenover V inderdaad bijna altijd op een of ander detail hun boekje te buiten, procedurefouten dus. Eenmaal die Achillespees blootgelegd, trok V op niets en niemand ontziende wijze in de tegenaanval. Dan ontpopte hij zich tot het Boven-Ik van Bureaucraten en Wetsdienaars, dat er een duivels plezier in schepte om hen aan te klagen omwille van het niet naleven van de letter van hun eigen wetjes en regeltjes. In één didactische moeite door trachtte V hen ook aan het verstand te brengen dat niet hij maar zijzelf uiteindelijk de grootste slachtoffers zouden worden van al die wetjes en regeltjes. Ongelukkig genoeg lieten de bureaucraten zich niet bekeren, maar sloegen ze meestal terug.

Dat was bijvoorbeeld het geval bij het incident dat de krant haalde. Na zijn aanhouding had V een klacht ingediend tegen de rijkswacht voor 'het opzettelijk toebrengen van lichamelijk letsel', met arbeidsongeschiktheid tot gevolg. Op haar beurt diende de rijkswacht echter ook weer klacht tegen V in. En daar begon zijn nachtmerrie opnieuw. Doordat een klacht tegen hem liep, kon V niet overgaan tot een zoveelste manische

transactie, die weer maar eens een van zijn bedrijven had moeten redden. De meest redelijke oplossing zou natuurlijk geweest zijn om dan maar zijn klacht tegen de rijkswacht in te trekken, waarop deze maar al te graag ook haar tegenklacht zou intrekken. Toen ik dit even suggereerde, kwam de aap echter uit de mouw: V had vals spel gespeeld. Jammerend moest hij bekennen dat zijn 'lichamelijk letsel' niet het gevolg was van de harde rijkswachtaanpak, maar dat hij al vele jaren leed aan ernstige rugklachten die hem geregeld arbeidsongeschikt maakten. Desalniettemin had V een niets vermoedende arts ertoe kunnen bewegen om dat rugletsel op rekening van de rijkswacht te schrijven. Op basis daarvan was V er dan in geslaagd om een fikse invaliditeitsvergoeding van zijn verzekering binnen te rijven. Als V nu zijn klacht tegen de rijkswacht introk, zou hij dus worden ontmaskerd als een oplichter en zou hij deze vergoeding uiteraard ook moeten terugstorten, met nog een massa complicaties erbovenop. Dit soort impasses resumeerde V met "Ik ben Verbrand!".

Op vergelijkbare wijze had hij zich ook nog eens 'Verbrand' in een confrontatie met de politie in een ander land. Onder de neus van de politie had V zijn vriendin verhinderd om de auto volledig tot stilstand te brengen voor een stopteken. "Ik weet wel dat je moet stoppen, maar zelfs een blinde kon zien dat er geen gevaar was. Het is toch geen kwestie van je aan de regels te moeten houden alleen maar omwille van die regels!" Na wat over en weer gediscussieer en nog wat boetes erbovenop, gooide V niet alleen zijn eigen papieren maar ook die van zijn vriendin naar de politie – en hij vertrok met gierende banden. "Fout natuurlijk!", juichte hij, "Fout van de politie. Ze mogen niemand laten vertrekken zonder papieren!". Vanaf dat moment was V dan ook perfect op zijn gemak, wachtend tot de dienaars der wet hem de papieren zouden restitueren, met excuses, waarna ze nog eens disciplinair gestraft zouden worden. Dat gebeurde niet. Wel moest V enige tijd later weer 'belangrijke', manische zaken doen in datzelfde buitenland, weer om een van zijn bedrijven te redden. En daarbij botste hij natuurlijk weer overal op een muur, omdat hij nog altijd zijn papieren niet terug had. Ook zijn vriendin kwam daardoor trouwens in moeilijke papieren. V was dus weer 'Verbrand'.

Hetzelfde scenario speelde zich *mutatis mutandis* ook af met een veiligheidsinspecteur. Door de overreglementering op het vlak van veiligheid is, volgens onze *entrepreneur*, vandaag de dag onze nationale economie helemaal vleugellam gemaakt, we zijn niet meer concurrentieel, alles trekt naar de lage loonlanden, enzovoort. Op een gegeven dag kreeg V dus een veiligheidsinspecteur over de vloer, gestuurd door de vakbonden, na klacht. Uiteraard werd de brave man compleet belachelijk gemaakt in zijn pogingen om de regeltjes van de Welzijnswet letterlijk te laten toepassen – waarop hij moe getergd zijn boekje te buiten ging – en vanzelfsprekend werd aangeklaagd door V, wegens procedurefouten. Niet lang daarna moest V echter de zegen van juist deze veiligheidsinspecteur verkrijgen voor weer een of andere manische reorganisatie. En dat feest ging uiteraard weer niet door. Eens te meer was V 'Verbrand'.

Een laatste voorbeeld van dat spel met het vuur van De Wet voltrok zich onder mijn eigen ogen, in de overdracht. Reeds van in den beginne had V op dit vlak blijk gegeven van enige dubbelheid. Enerzijds verwachtte hij van mij niets; in therapie kwam hij slechts omwille van al die vrouwen die het zo goed met hem voorhadden. Anderzijds ging V mij alras op gelijke voet behandelen, als een *copain*; camaraderie en loyaliteit stonden bij hem hoog in het vaandel geschreven.

In deze sfeer leek het hem op een bepaald moment dan ook de normaalste zaak van de wereld dat ik "snel even een attestje zou fiksen". V had immers ontdekt dat zijn vriendin psychotherapie terugbetaald kon krijgen via haar werk. Ik diende dus slechts te verklaren dat zij bij mij in therapie was. Mijn aarzeling bemerkend kwam V meteen *ad hominem*, met een blik van laten we elkaar geen mietje noemen: "Je gaat mij nu toch niet vertellen dat jij je altijd aan de regels houdt, want dan kan je toch het zout op je patatten niet verdienen!". Wie zich aan de letter van De Wet houdt, raakt dus compleet geremd. Toen ik ook daar niet meteen in meeging, maakte V zonder blikken of blozen duidelijk dat hij 'dat attestje' dan wel zelf zou fiksen, desnoods met gebruikmaking van mijn naam. We zullen nog op een ander vlak vaststellen hoe weinig respect V had voor namen.

Ironisch genoeg schreef ik uiteindelijk toch dat attest op naam van zijn vriendin – maar dan wel terecht. Na verloop van tijd was ook zij immers een therapie bij mij gestart. Merkwaardig genoeg was zij de eerste keer gewoon in V's plaats op de afspraak verschenen. Verhinderd door zijn drukke professionele bezigheden had V, ook weer op manische wijze, zijn vriendin afgevaardigd als plaatsvervangster, om in zijn naam te spreken: "Zij kent mij beter dan ik!". In dit geval was het dus zijn vriendin die hem had gered van het 'Verbrand' worden. Over die vriendin, en de reden waarom ik tegen alle psychoanalytische geplogenheden in ook haar een tijdje in therapie nam, zal ik het verderop nog hebben, in het kader van V's melancholische verhouding met vrouwen.

4.3. **Culturele associaties**

Na deze minimalistische structurele analyse van een aantal situaties die V hadden achtergelaten met het onbepaalbare en verlammende gevoel 'Verbrand' te zijn, kan ik dit melancholisch neologisme nu ook nog benaderen via meer algemene, culturele associaties rond de betekenaar 'verbrand'. In wat volgt gaat het dus in eerste instantie om mijn eigen associaties, als *ersatz* voor V's ontbrekende associaties.

Eeuwig branden in de hel

Zo probeerde ik het even voorzichtig met het alom gekende "Wie zijn gat verbrandt, moet op de blaren zitten" – een volkse variant van de psychoanalytische wijsheid dat men de gevolgen van de stompzinnigheid van zijn verlangen op zich moet nemen, of de noodzaak tot aanvaarding van de *castratie* door de neuroticus. Dat bleek echter geen perspectief waarin V zijn verlangen kon inschrijven. Hij zei trouwens ook nooit "Ik heb mij verbrand aan...", bijvoorbeeld aan zijn achterwerk, zijn vingers of gelijk welk ander lichaamsdeel. Om te beginnen zei hij niet eens "Ik heb mij verbrand", op actieve wijze, maar altijd "Ik ben Verbrand", op passieve wijze.

Een volgende hypothese zou kunnen zijn dat de betekenaar 'verbrand' verwees naar een of ander 'brandmerk'. Wie gezondigd had tegen de Wet, tegen de grote Ander van de betekenaar, werd in vroegere tijden voor de rest van zijn dagen voor iedereen zichtbaar gebrandmerkt. Het brandmerk was het teken van zijn *infamie*, zijn verloren eer in het symbolisch universum. In het geval van V leek het mij echter evenmin te gaan om

dergelijk, ook weer fundamenteel neurotisch merkteken (*einziger Zug*). V beschouwde zichzelf niet als getekend door het vuur van de betekenaar, op een bepaalde, al dan niet verborgen plek, maar wel als verbrand in zijn totaliteit, als een zwart verkoold onding.

Melancholie en religie bij Lacan: pijn-in-het-zijn en hellevuur

De enige zinnige culturele associatie in het geval van V leek uiteindelijk het "eeuwige branden in het hellevuur". De hel is inderdaad een klassiek thema in het melancholisch verdoemdheidsfantasme. Lacan verwijst daar trouwens naar in de enige expliciete passage over de melancholie in zijn geschreven oeuvre (Lacan, 1966 [1962], 777). Omdat ze ook verschillende andere belangrijke aspecten uit het geval van V in hun samenhang plaatst, loont het de moeite om deze passage even onder de loep te nemen.

Lacan alludeert vooreerst op de typische smart (*Schmerz*) van de melancholie. Smart is een soort zielenpijn, de psychische pijn na het verlies van 'iets', van een geliefde – met de orale connotatie van verscheurd, vermalen en verteerd worden. In principe, in de neurosen, moet smart te onderscheiden zijn van lichamelijke pijn, als een psychische pendant. In de melancholische smart daarentegen lijkt het onderscheid tussen lichaam en ziel weggevaagd: alles doet even zeer; de smart is zo hevig dat ze niet meer te lokaliseren valt in ziel of lichaam. De melancholische smart is echter niet alleen onbegrensd in de ruimte, maar ook in de tijd: het lijkt alsof er nooit een eind zal komen aan de pijn.

Deze oneindige melancholische pijn van lichaam én ziel wordt door Lacan in verband gebracht met de boeddhistische pijn-in-het-zijn (*douleur d'exister*). Wie er niet in slaagde om op een hoger niveau te reïncarneren, zou verteerd worden door de pijn van steeds opnieuw herboren te worden als dezelfde mens, of eventueel op een lager niveau als dier of als plant. In dit geval verandert de dood dus niets, hij betekent geen opheffing (*Aufhebung*), geen stap op weg naar de verlossing uit dit leven. Kortom: "Das ganze Sein is flammendes Leid" geworden (Meyrink), het leven is een hel geworden.

Voor Lacan is dit soort gemiste reïncarnatie, met de pijn-in-het-zijn, inderdaad de boeddhistische tegenhanger van onze katholieke hel, met haar vuurzee. Ook de hel is immers niets anders dan het fantasme van de sleur van het leven van alledag, waaraan maar geen eind lijkt te zullen komen. (Lacan, 1966 [1962], 777; Lacan, [1968-1969], 29-01-69 en 05-02-69). En dat is effectief waaraan de melancholicus lijdt. Hij moet niet bang afwachten tot na zijn dood, want hij brandt nu reeds eeuwig in de hel van dit leven, zonder kans op verlossing door een barmhartige dood. Hij blijft maar sterven en sterven, zonder het perspectief dat hij ooit echt zal kunnen sterven. Uiteindelijk kent hij dan ook maar één verlangen meer: ooit echt te kunnen sterven – wat Freud, met nog een bekende boutade over de melancholie, bestempelt als een monocultuur (*Reinkultur*) van de doodsdrift in het Boven-Ik (Freud, 1960 [1923], 283).[119]

119. Dit is overigens ook weer een punt waarop de dwangneurose zich, ondanks zware depressies, onderscheidt van de melancholie. Aan de horizon houdt de dwangneurose altijd het verlossende, Hegeliaanse perspectief van de "Zondag van dit Leven" voor ogen.

4.4. **Melancholie en psychiatrie bij Lacan**

De onsterfelijkheidswaan in het syndroom van Cotard

De melancholische smart van het tegen heug en meug in leven moeten blijven heeft niet alleen sporen nagelaten in de grote wereldreligies, maar ook in de klassieke psychiatrie, onder de vorm van de zogenaamde onsterfelijkheidwaan. Lacan verwees daarnaar nooit in geschrifte, doch enkel in zijn gesproken onderwijs.

De onsterfelijkheidwaan moet gesitueerd worden binnen de logica van het syndroom van Cotard. In 1880 bracht deze Franse psychiater een aantal elementaire fenomenen van de melancholie samen, teneinde deze duidelijker te onderscheiden van de paranoia. (Cotard, 1880; Cotard, 1882). Centraal daarin stond de ontkenningswaan (*délire des négations*) van zowel lichaam als ziel. Op lichamelijk vlak uit de ontkenning zich in een paradoxale hypochondrische waan: enerzijds doorstaat de melancholicus helse fysieke pijnen, maar anderzijds slaagt hij er toch in om die pijnlijke plekken te ontkennen. Vaak gaat het daarbij om lichaamsopeningen ("Ik heb geen mond meer, geen maag, geen anus!"), maar ook interne organen ("Ik heb geen hart meer, geen bloed!"), en uiteraard ook het geslachtsorgaan ("Ik heb geen penis meer!"). Ten slotte culmineert deze litanie in de hypochondrische ontkenning va heel het lichaam ("Ik heb geen lichaam meer, ik ben slechts een zak vol rottende organen, vol stront!"). Vanuit dergelijke waanvoorstellingen stopt de melancholicus dan ook met eten, hij gaat niet meer naar de WC, komt niet meer tot seks, kleedt zich niet meer, enzovoort. Het komt dus tot een complete lichamelijk remming.

Aan het begin van de paranoia staat vaak een vergelijkbare hypochondrie. Ook daar staat het lichaam in al zijn openingen en interne organen bloot aan allerlei beïnvloedingen en veranderingen. Maar uiteindelijk houdt het toch stand, aldus Cotard – al ware het maar, en dat voeg ik eraan toe vanuit Lacan, omdat de paranoia erin slaagt om deze lichamelijke veranderingen te interpreteren als teken van bijvoorbeeld een proces van vrouwwording. Op lichamelijk vlak zijn melancholie en paranoia dus tegengesteld: waar het lichaam van de paranoïcus in sommige gevallen zelfs het luisterrijke lichaam van De Vrouw van God kan worden, daar verwordt dat van de melancholicus altijd tot rottend afval dat overal in de weg ligt te stinken.

De verbeestelijkingswaan

Naast deze hypochondrische negaties komt de melancholie, ook weer in onderscheid met de paranoia, vaak tot negaties die Cotard 'metafysisch' noemt. Uiteindelijk komen deze allemaal neer op een ontkenning van het bestaan van de ziel ("Ik heb geen ziel (meer)!"). In een typisch geval meent een melancholicus zijn ziel aan de duivel te hebben verpand. Dat was bijvoorbeeld het geval bij de zeventiende-eeuwse schilder Haizmann, die Freud ooit analyseerde (Freud, 1960 [1923]).

Deze negatie van de menselijke essentie van de ziel leidt logischerwijs tot nog een ander typisch melancholisch waanidee, waarop ik reeds even alludeerde vanuit de mislukte reïncarnatie: namelijk de metamorfose in een beest. De paranoïcus voelt

een vrouw in zich groeien (*pousse-à-la-femme*); bij de melancholicus is dat een beest (*pousse-à-la-bête*). Of hij zich nu effectief in de spiegel in een beest ziet veranderen, doet hier minder ter zake dan zijn heilige overtuiging dat hij met zijn ziel ook alle menselijkheid is kwijtgespeeld. De melancholicus lijdt vooral aan het besef geen mens meer te zijn, een onmens te zijn geworden, en dus gewoon te 'zijn-zonder-meer'. Freud zou gezegd hebben dat het wel erg cynisch is dat een mens ziek moet worden om de waarheid van zijn conditie onder ogen te kunnen zien, en dus de humanistische waan te doorbreken van de mens die zich 'mens' waant zoals de koning die zich 'koning' waant.

Deze metafysische regressie van de menselijkheid hoeft geen halt te houden bij de radeloze melancholicus die tekeer gaat als een beest. Nog een stap verder op de terugweg kan hij zich zelfs afgezonken wanen tot op plantaardig niveau, waarbij hij vegeteert als ware hij van hout. Deze uitdrukking verwijst uiteraard naar Foudraines anti-psychiatrisch pleidooi om rekening te houden met de gevoelens van patiënten die geen gevoelens meer lijken te hebben, zoals in het finale stadium van de melancholie inderdaad het geval is. Daarbij keert hij de zaak om: van hout is niet de melancholicus die voortdurend beweert dat hij dat is, maar de psychiater die beweert dat hij mens is. (Foudraine, 1971).

Ten slotte kan de melancholicus de symbolisch-imaginaire trap waarop de mens zichzelf heeft geïnstalleerd, helemaal afdalen door zich levenloze materie te wanen ("Ik ben hard als steen, breekbaar als glas, onsamenhangend als zand").

Al deze metamorfoses, tot dier al over plant tot levenloze materie,[120] al deze vormen van kleinheidwaan heeft de klassieke psychiatrie samengevat als *melancolia metamorfosis*.

Met de verbeestelijkingswaan ben ik wel even afgedwaald van het eigenlijke syndroom van Cotard – waarop ik tot slot nog even moet terugkeren, teneinde daarin de onsterfelijkheidwaan te situeren. In Cotards logica moeten de hypochondrische negatie van het lichaam en de metafysische negatie van de ziel inderdaad ook leiden tot een onsterfelijkheidwaan: wie geen lichaam heeft of slechts een Ding is, kan inderdaad bezwaarlijk sterven. "Als ik had kunnen sterven, dan had ik al honderd keer dood moeten zijn", zo luidt een typische redenering in de onsterfelijkheidwaan. Een melancholicus leeft, of overleeft,[121] in een schemerzone tussen leven en dood – als een *living dead* die is blijven hangen tussen twee vormen van dood. Hij is ten dode opgeschreven, verdoemd – maar ondertussen blijft hij eeuwig ronddolen en wachten op de bekrachtiging van die dood door de definitieve executie. Of met een boutade van de intieme kenner van de melancholie die Kafka is: "Onze redding is de dood, maar niet deze". Melancholici kunnen

120. De eerste periode van de Italiaanse schilder Leonardo Cremonini lijkt te beantwoorden aan dergelijke melancholische neergang: *animal, végétal, minéral* (Butor & Emmanuel, 1996).

121. 'Overleven' is heden een populaire betekenaar in het hysterisch discours. Dit hysterisch 'overleven' is niet de doodsdrift van het gehypnotiseerde kadaver dat gespannen wacht om definitief te verschrompelen en in het niets te verdwijnen (zoals Mister Waldemar bij E.A. Poe), maar de levensdrift die tot het strikte minimum moet worden herleid om nog als erotisch te worden ervaren.

inderdaad niet anders dan eeuwig verder te leven van het verlangen naar Een Andere dood.[122]

4.5. **De geur van een helse kindertijd**

De hel is dus een melancholische uitvinding, en daar deed V aan mee: hij sprak graag over zijn kindertijd in die termen. We zullen meteen zien dat V in die hel van zijn kindertijd effectief ook 'Verbrand' was geworden, zelfs letterlijk; het is dat hellevuur dat sedertdien was blijven smeulen in zijn lichaam én ziel, en dat soms nog te ruiken viel. Dat V Verbrand was, was inderdaad niet te zien aan blaren of enig brandmerk. Maar op het dieptepunt van zijn melancholie jammerde V inderdaad letterlijk dat men kon ruiken dat hij Verbrand was. Of hij dat letterlijk bedoelde, bleef onduidelijk. In elk geval moest hij vaststellen dat leveranciers, klanten en medewerkers afhaakten vanaf het moment dat ze doorhadden, dat V er ergens voor iets tussen zat; de Ander trok zich terug wanneer hij V rook. V zag dan ook geen andere uitweg dan zich maar overal zelf uit terug te trekken.[123]

Op zoek naar de wortels van het melancholisch neologisme 'Verbrand' daal ik thans af in het Inferno van V's kindertijd. Dat liep niet van een leien dakje. Vanaf een bepaald keerpunt – dat ik zal proberen te situeren – beschouwde V zijn verleden immers als een onherroepelijk afgesloten hoofdstuk dat hem compleet onverschillig liet. Rond gebeurtenissen uit zijn kindertijd kon V zo goed als niet vrij associëren, en het was slechts met grote tegenzin dat hij mijn vele voorzichtige vragen daar rond beantwoordde. Telkens ik het belang van dat verleden iets te sterk benadrukte, was een paniekaanval nooit ver weg. Dit lijkt allemaal vrij typisch voor de melancholie.

Indien V's kindertijd een onbeschrijflijke hel was, dan eiste de vader daarin alleszins de rol van Opperduivel op. De verhouding tot die vader zal ik duidelijkheidshalve behandelen in twee grote luiken. Eerst schets ik hem als drievoudig mislukte doorslag van zijn eigen vader, V's grootvader. Daarna breng ik drie mythische evenementen in relatie tot de vader in kaart.

---

122. Verwijzend naar het syndroom van Cotard vermeldt Lacan enkel de hypochondrische ontkenning van het lichaam en dus niet de onsterfelijkheidswaan. (Lacan, 1978 [1954-1955], 278; Lacan, 1981 [1955-1956], 123). De hypochondrie interpreteert hij meteen vanuit het spiegelstadium. Dit betekent dat het accent niet ligt op de negatie van interne organen maar wel op de negatie van lichaamsopeningen. Daarin komt een imaginaire identificatie met een beeld zonder gat (*Gestalt*) tot uiting. Cruciaal is dat zodoende het reële van de drift wordt geneutraliseerd. Bijvoorbeeld de waan geen mond te hebben neutraliseert de orale drift. Deze neutralisatie van de reële basis van het verlangen, via de negatie van lichaamsopeningen, leidt dan logischerwijs tot de onsterfelijkheidswaan. Immers, een gesloten bol zonder gaten kent geen binnen-buiten dialectiek en dus ook geen verandering. En wat niet verandert, kan niet sterven.
Al bij al blijft dit een louter imaginaire verklaring van de onsterfelijkheidswaan, die overigens ook geen verklaring biedt voor het smartelijke karakter van het eeuwig leven (*douleur d'exister*). Dit laatste valt slechts te verklaren als een massale terugkeer van het reële van de drift. Waar hij eerst de drift imaginair meent te kunnen inkapselen, wordt de melancholicus uiteindelijk zelf even onsterfelijk als de drift.

123. Deze melancholische opofferingsbereidheid speelt ook weer door in de manie. Dat zal blijken in de wijze waarop V 'delegeert'.

5. **Langs de kant van de vader (en de grootvader)**

5.1. **De vader als duplicaat van de grootvader**

De vader bleek dus een duplicaat te zijn van de grootvader, een door de zoon als duivels ervaren duplicaat van een door de vader als goddelijk ervaren grootvader. En dit op de drie voornaamste terreinen van een mensenleven: werk, liefde en wet.

Werk: professoren

Professioneel was de grootvader erin geslaagd om een nieuwe discipline voor het eerst universitaire respectabiliteit te bezorgen. Zijn zoon, de vader van V, had geen andere keus dan hem daarin op te volgen. De zoon zijn van een *entrepreneur* is nooit een sinecure. Ook in dit geval bleek de zoon zo overdonderd door het genot van zijn vader dat hij niet in staat was om diens erfenis op zich te nemen, laat staan verder uit te bouwen. In navolging van de dienaar uit de Bijbel beperkte hij zich angstvallig tot de quasi-religieuze bewaring van die professionele erfenis, waaraan hij letterlijk geen tittel dorst te veranderen. Zo werd V's vader dan ook geleidelijk het voorwerp van spot onder zijn studenten, zeker toen bleek dat hij ook nog eens aan de drank was.

V zou zich zeer snel bewust geweest zijn van de mislukking van zijn vader. Toch zou hij nooit de behoefte gevoeld hebben om het op een of andere wijze voor hem op te nemen, noch zou hij ooit medelijden voor hem gevoeld hebben of beschaamd over hem zijn geweest. Zijn vader was de mislukte karikatuur van zijn eigen vader, en dat was gewoon de waarheid. Het is dus alsof V geen enkele, zelfs geen ambivalente band had met zijn vader.

Liefde: Franstalige dames

Naast het werk is er natuurlijk ook nog de liefde. Ook op dit vlak bleek V's vader volledig gegrepen in de mislukte navolging van de grootvader. Grootvader en vader waren allebei Nederlandstalig. Beiden huwden echter een Franstalige vrouw, die hun kinderen in het Frans opvoedde en zich voor de rest sociaal volledig isoleerde door de koppige weigering om ook maar één woord Nederlands te spreken. En revanche zouden grootmoeder én moeder zich allebei even slaafs onderworpen hebben aan hun tirannieke echtgenoten, zonder het ooit op te nemen voor hun kinderen.

Wet: huis-, tuin- en keukentirannie en Talion

Een bepaalde vorm van huis-, tuin- en keukentirannie is meteen ook de derde lijn in deze beknopte schets van de vaders.

In V's herinnering speelde zijn opvoeding zich hoofdzakelijk af aan de dis. Daar zetelde hij aan de rechterhand van een vader die met ijzeren hand op de naleving van zijn tafelwetten stond – of eigenlijk de tafelwetten van de grootvader, want ook op dat gebied vond V's vader niets nieuws uit. Bij hun overdracht van de ene naar de andere generatie moesten die tafelwetten echter aan duidelijkheid ingeboet hebben, want wat

V ook deed aan tafel, op een of andere wijze was het altijd 'fout'. Uiteindelijk ging hij dan ook om het even wat doen, hij ging eten als een beest, zodat hij om de haverklap van tafel werd gestuurd, geslagen, geschopt. Uiteindelijk bande zijn vader hem uit de eetkamer, naar de bijkeuken, alwaar V een half jaar lang alleen at. In deze periode verwaardigde de vader zich ook niet meer om nog het woord tot V te richten. Als hij het dan toch over V had, vanuit de eetkamer en in de derde persoon, gebeurde dat altijd met een Franstalig scheldwoord voor gastarbeiders.

Een tweede strijdtoneel in de pedagogische oorlog werd gevormd door de slaapkamer. Daar diende absolute stilte te heersen. Deze duistere slaapkamerwet van zijn eigen vader probeerde V's vader eens te meer op niets en niemand ontziende wijze te doen naleven: deuren werden ingetrapt, radio's het raam uitgekeild, kabaalmakers met de *martinet* afgerost, en als ze konden ontsnappen, door het raam, werden ze tot op de drempel van de buren achternagezeten met een mes.

Typerend voor V was overigens dat hij zijn vader op geen enkel moment van 'sadisme' beschuldigde. Het was immers niet voor diens eigen plezier dat hij zijn kinderen zo 'opvoedde', hij kon gewoon niet anders. Enerzijds was dat, volgens V's eigen imaginaire redenering, "een uiting van mijn vaders onvermogen om greep op mij te krijgen." Anderzijds probeerde die vader, volgens mijn symbolische redenering, enkel de letter van de huis-, tuin- en keukenwetjes van zijn eigen vader op zijn kinderen over te dragen, met alle blinde drift (*jouisssance obscène et féroce*) van het Boven-Ik.

De vader was dus geen sadist, maar V's verhaal was toch ook weer niet het masochistisch fantasme van een neuroticus, die zijn eigen kinderlijke zelfbevrediging probeert te verdonkeremanen. Het ging wel degelijk om harde feiten, die mij van verschillende kanten werden bevestigd door goed ingelichte bronnen. Op een bepaald moment zou zelfs de school een voorzichtig protest hebben laten horen, toen de sporen van de zweepslagen op de rug van de kinderen van het gezin 'Verbrand' een beetje al te gênant bleken te worden tijdens de turnlessen. De vader was echter een publiek figuur met ook heel wat lokaal aanzien, zodat iedereen maar al te opgelucht was dat deze onverkwikkelijke zaak met een minimum aan uitleg in de doofpot kon worden gestopt.

V stelde zich overigens ook op geen enkel moment op als louter passief slachtoffer van de achtervolging door het ontketende vaderlijke Boven-Ik. In zijn analyse beweerde hij in elk geval zich meteen verweerd te hebben. Reeds als kind sloeg hij even genadeloos als de vader terug, met hetzelfde blind genot, maar anderzijds toch ook met een scherp oog voor de Achillespees van zijn vader. Zo had V ooit diens auto vol builen geslagen; zijn passie voor auto's had V inderdaad van hem geërfd, ook hij kon niet zonder auto. Ook had V eens alle ramen van de woonkamer stukgeslagen, teneinde de thermostaat van de centrale verwarming te ontregelen. Ik zal nog tonen in welke zin ook die centrale verwarming een Achillespees van zijn vader vormde.

Gedurende zijn kindertijd bleef V lange tijd gevangen in de onmiddellijke identieke vergelding, de wet van de Talion, die zo kenmerkend was voor de imaginaire identificatie met zijn vader. Terloops zij opgemerkt dat V zich op dat punt gunstig onderscheidde van zijn vele broers en zussen. Allemaal waren ze door de vader op vergelijkbare wijze gebrutaliseerd geworden, maar alleen V had zich actief verzet, de anderen waren passieve slachtoffers van zijn achtervolging gebleven. Vermoedelijk als

resultaat daarvan vertoonden zij allemaal reeds vrij vroeg in hun adolescentie ernstige psychiatrische problemen. Alleen V hield langer stand, ongeveer tot zijn vijfendertig. Zijn agressieve imaginaire identificatie met de vader lijkt hem in zekere mate en voor een bepaalde tijd gewapend te hebben tegen de definitieve melancholische nederlaag.

5.2. **Drie mythische evenementen in relatie tot de vader**

Er lijkt echter ook nog een andere, symbolische factor verantwoordelijk te zijn voor deze relatieve duurzaamheid van V's psychische structuur. Om die te situeren moet ik drie mythische evenementen in relatie tot de vader in kaart brengen: het angstvisioen van de verwarmingsketel, het traumatisch genot van de elektroshock en de manische act van verwerping van de vader.

Angst: verwarmingsketeltaboe en kattenfobie

Op die verwarmingsketel alludeerde ik al even, via de thermostaat. Om een of andere duistere reden had de vader daar rond een absoluut taboe uitgevaardigd: de kinderen mochten onder geen beding de kelder betreden waar die ketel stond. Voor V stond buiten kijf dat dit keteltaboe van een totaal andere orde was dan de huis-, tuin- en keukenwetjes die zijn vader klakkeloos van zijn eigen vader had overgenomen; dat keteltaboe was als het ware de Wet die hijzelf had gemaakt of de Wet van zijn eigen verlangen.

In zijn kindertijd was V niet echt duidelijk of zijn vader nu vreesde dat zijn kinderen in die kelder iets zou kunnen overkomen dan wel dat de Heilige Ketel zou ontregeld geraken. In zijn volwassenheid, bijvoorbeeld in analyse, maakte V zijn vader graag belachelijk door deze laatste hypothese te verdedigen. Het breken van de ramen van de living teneinde de thermostaat te ontregelen wijst trouwens in deze richting. Niettemin lijkt V in zijn kindertijd toch een tijdlang geloofd te hebben in de liefde van zijn vader tot zijn kinderen, en dus tot hemzelf. Uit dezelfde periode herinnerde hij zich immers nog zeer levendig zijn overtuiging dat die ketel taboe was, omdat daarin katten zaten opgesloten – levensgevaarlijke katten die daarin rondsprongen en bliezen en vuur schoten met hun ogen. De bronnen van deze merkwaardige infantiele theorie bleven onduidelijk. Misschien kende V het boerse gebruik om ongewenste kattenjongen in de brandende kachel te gooien. En misschien had hij ook ooit gehoord van het populaire aan hekserij gerelateerde bijgeloof dat katten *fireproof* zouden zijn.[124] Van daaruit zou hij inderdaad de overtuiging kunnen ontwikkeld hebben dat er kattenjongen in de verwarmingsketel waren gegooid, door zijn vader, en dat die daar brandden terwijl ze in leven bleven.

Hoe dit ook zij, aansluitend bij dat keteltaboe zou V in elk geval een dramatische kattenfobie ontwikkelen, waarvan hij zijn verdere leven last bleef hebben. Ooit verstopten vrienden voor de grap twee kattenjongen in zijn auto; toen V die ontdekte, liet hij, in een typisch manische act, zijn auto midden op de weg staan. Als hij ergens een kat

124. In folkloristische verhalen hebben katten negen levens, en worden ze vaak uit het vuur herboren, als een feniks.

bespeurt, is V tot niets meer in staat. "Een kat moet je immers constant in het oog houden, en dan vooral de ogen". Aan de ogen denkt V te kunnen zien wanneer ze op hem zal toespringen, om hem de ogen uit te krabben.

Belangrijk aan deze kattenfobie is ook dat ze het enige symptoom was dat V als dusdanig erkende – en van waaruit hij bijgevolg ook een bepaalde overdracht op mij kon ontwikkelen. Ik werd inderdaad verondersteld te weten welk gevaar werd betekend door het woord 'kat'. Zo verklaarde V herhaaldelijk dat hij mij bijzonder dankbaar zou wezen, als ik hem daarvan zou genezen. Omdat zijn kattenfobie echter een verdachte *link* vertoonde met het melancholisch neologisme 'Verbrand', deelde ik niet meteen V's therapeutisch enthousiasme.

Inderdaad, eerst en vooral bleken V's fobische katten in essentie 'verbrande katten' te zijn. Dit betekent niet alleen dat V misschien ooit gehoord of zelf gezien had hoe kattenjongen letterlijk verbrand waren geworden door de vader, in de kachel. Het betekent vooral dat katten symbolisch gebrandmerkt zijn door de naam van de vader: elke kat draagt als het ware de achternaam 'Verbrand'. In deze zin zijn 'Verbrande katten' symbolische kinderen van de vader.

V's fobie blijkt dus 'Verbrande katten' te gelden. Ook de formule van zijn melancholisch verdoemdheidsfantasme lijkt nu naar dat model gecompleteerd te kunnen worden. "Ik ben Verbrand... meer weet ik niet!" wordt dan "Ik ben Verbrand... als een kat in de ketel van mijn vader!" of "Ik ben een Verbrande kat in de ketel van mijn vader!". Alles wijst er inderdaad op dat V zich ooit, in zijn kindertijd, geïdentificeerd moet hebben met een Verbrande kat, met een kat in de ketel van zijn vader, een kat met de naam van de vader. Alsof kind van zijn vader zijn toen synoniem was voor eeuwig branden in de kunstmatige hel van diens verwarmingsketel, zoals de onsterfelijke, vuurvaste katten. In haar volledige vorm bevat de formule van de verdoemdheidswaan dus niet alleen de kleinheidswaan, maar meteen ook de twee andere typische waanideeën van de melancholie, zijnde de onsterfelijkheidwaan én de verbeestelijkingswaan.

Tot slot wijs ik nog even op een mogelijk klinisch verband tussen de melancholische identificatie met een 'Verbrande kat' en de fobie voor 'Verbrande katten'. Deze fobie kan inderdaad fungeren als een zoveelste verdediging tegen de melancholie: zolang V bang kan zijn voor 'Verbrande katten' moet hij niet zelf een 'Verbrande kat' zijn. Een fobische betekenaar blijft echter een labiele, provisorische verdediging – niet alleen in de psychosen, maar ook in de neurosen en perversies. Freud wees er al op dat een fobie de neiging vertoont om zich na verloop van tijd spontaan op te lossen in een identificatie met de angstwekkende betekenaar. Zo werd bijvoorbeeld de neurotische kleine Hans zelf het herrieschoppende paard, waarvoor hij eerst zo bang was. Dezelfde dynamiek lijkt nu te spelen in het geval van de psychotische V, wanneer hij in zijn verdoemdheidswaan uiteindelijk zelf (weer) de 'Verbrande' kat wordt, waarvoor hij zo bang was in zijn fobie.

Genot: elektroshocktrauma en kortsluitingsmanie

Een tweede mythisch evenement in relatie tot de vader, naast het keteltaboe, wordt gevormd door een elektroshock. Naar eigen zeggen zou V reeds van kindsbeen af beze-

ten zijn geweest door al wat te maken had met elektriciteit. Zo geschiedde het dan inderdaad ook eens dat V "aan den elektriek bleef hangen" – tijdens een of ander uit de hand gelopen jongens-en-techniek-experiment, dat zich niet toevallig afspeelde in de sacrale crypte alwaar des vaders Heilige Kattenketel was tentoongesteld. De reactie van zijn vader op dit dramatisch evenement stond niet meteen in V's geheugen gegrift. Ook kon V onmogelijk zeggen wat eerst kwam: de elektroshock of het keteltaboe met de aansluitende kattenfobie. Het lijkt waarschijnlijk dat het keteltaboe het antwoord was van de bezorgde vader op die elektroshock.

Intrigerender vanuit klinisch oogpunt is dat dit infantiele trauma van de elektroshock niet meteen leidde tot een 'elektrofobie', maar integendeel V's 'elektrofilie' slechts leek aan te zwengelen. Zo ging hij in elk geval iets in verband met elektriciteit studeren – niet te veel, maar juist voldoende om zich grondig te kunnen voorbereiden op wat later zijn manische act *par excellence* zou worden, namelijk de kortsluiting. We zagen al dat V graag in de weg ging staan, vooral met zijn auto's; dit is het prototype van wat ik een passieve manische act noem. Daartegenover staat nu de actieve manische act van de kortsluiting. Deze kon vrij dramatische vormen aannemen. Lastposten die V, of één van zijn vrienden, ook maar een strobreed in de weg dorsten te leggen, riskeerden prompt zonder stroom gezet te worden. Als een Ramboversie van de engel der vergelding toog V in het holst van de nacht op pad, gewapend met een laspost, om hun elektrische zekeringen te doen springen. Dat overkwam bijvoorbeeld een aanpalend bedrijf, waarop de eigenaar uiteraard meteen een proces inspande. Niemand kon echter iets bewijzen, kortsluiten was bij V immers een kunst geworden – wat wijst op een tikje sublimering.

Wat is nu mogelijks de *link* van deze kortsluitingsmanie met de verbrandekattenmelancholie? Het moet duidelijk zijn dat V bij zijn kortsluitingen een elektroshock riskeerde. Het is dus alsof V's grootste verlangen erin bestond om "zelf nog één keer aan den elektriek te hangen". Alsof hij verlangde naar de naakte herhaling van de weergaloze hulpeloosheid (*Hilflosigkeit*) van het geëlektrocuteerd worden. Alsof de manische kortsluiting de kortste weg was tot de ultieme melancholische staat van 'Verbrand' zijn.

Act: verwerping van de Naam-des-Vaders in twee tijden

Na de angst van het ketelvisioen, met de aansluitende kattenfobie, en het genot van het elektroshocktrauma, met de aansluitende kortsluitingsmanie, kom ik ten slotte tot een derde mythisch evenement in relatie tot de vader – een evenement dat nog de meest ingrijpende gevolgen zou blijken te hebben – en dat is de verwerping van de vader. Volgens Lacan is de 'verwerping (*forclusion*) van de betekenaar van de Naam-des-Vaders' inderdaad het structurerend gegeven aan de basis van alle psychosen, inclusief de melancholie (Lacan, 1966 [1957], 558). Dit idee zal ik hier niet theoretisch benaderen, maar meteen via de kliniek van V. Daarin is het inderdaad mogelijk om deze mythisch lijkende verwerping van de vader te situeren in de tijd, als een *point of no return*. Om dat mythische keerpunt te kunnen situeren, moet ik eerst een aantal momenten uit het levensverhaal van V op een rijtje zetten. Deze chronologie zal ook toelaten om V's alcoholverslaving en lichamelijke klachten te situeren.

5.3. **Het lichaam van de vader en de zoon**

V's vroegste dateerbare herinnering betrof zijn vlucht van thuis op zesjarige leeftijd. Ver kwam hij echter niet: barmhartige buren ontfermden zich over hem.[125] Het is niet meteen duidelijk of de huis-, tuin- en keukenachtervolging door de vader toen reeds was ingezet. In elk geval, zijn ouders *claimden* hem blijkbaar niet met overdreven veel enthousiasme terug, zodat V in het kielzog van de buurjongen in het eerste studiejaar terecht kwam.

Daar wachtte een soort voorafschaduwing van zijn vader – of was het inderdaad al zijn terugkeer in het reële? Zoals dat vroeger ging, probeerde een schooltiran hem immers van zijn linkshandigheid te genezen door met een liniaal op de vingers te slaan. Dit eerste dateerbare trauma zou later nog een aantal merkwaardige staartjes krijgen.

In de lijn van zijn imaginaire identificatie met zijn vader revancheerde V zich bijvoorbeeld. Toen hij vele jaren later toevallig zijn voormalige schoolbeul tegen het lijf liep en de beverige oude man hem de hand wou schudden, mepte V hem op zijn beurt keihard op de vingers. "Een hand voor een hand!" verklaarde hij triomfantelijk.

Een ander, meer symbolisch spoor van dat linkerhandtrauma was een tic ter hoogte van zijn linkerarm. Aan de ene kant schoot deze plots vooruit, maar terzelfder tijd leek hij ook te worden teruggetrokken. Deze zenuwtrekking manifesteerde zich duidelijker telkens de schaduw van de melancholische remming weer over V dreigde neer te dalen. Het was dus alsof de getraumatiseerde linkerhand een compromis belichaamde tussen die melancholische remming en de weerstand daartegen, alsof de linkerhand de opkomende remming van heel zijn lichaam wou verjagen maar uiteindelijk ook het loodje diende te leggen. Van deze tic was V zich in eerste instantie niet bewust. Toen ik hem daar voorzichtig op wees, en een mogelijk verband met het schooltrauma suggereerde, werd hij bij wijze van bevestiging meer uitgesproken.[126]

Naast de linkerarm bleek ook V's rug gegrepen in een manisch-depressieve slingerbeweging. Net als zijn vader ging V vaak gebukt onder verlammende rugklachten. In manische tijden slaagde V er altijd in om op een of andere wijze zijn rug te forceren – of te laten forceren. De rugpijn die daaruit resulteerde, fungeerde dan vaak als de reële kern, waarrond zich een complete melancholische remming kon afzetten.

Ik verwijs in dit verband naar het incident met de rijkswacht (krantenartikel), waarbij V slagen provoceerde vanwege een vadersubstituut. Anderzijds lieten juist deze slagen hem toe om zich gedurende een bepaalde tijdspanne met de vader te identificeren op grond van het symbolisch merkteken (*einziger Zug*) van de rugpijn. Via diens slagen krijgt V iets van de vader; door hem op de rug geslagen wordt V zoals de vader – zij het slechts voor korte tijd, de tien dagen van zijn arbeidsongeschiktheid, en op bedrieglijke

---

125. In het geval van de neurose noemt Freud deze eerste herinnering een dekherinnering (*Deckerinnerung*), die op metonymische wijze een reële afdekt. Vraag is of de eerste herinnering in de psychose 'iets' afdekt.

126. Lang voor zijn analyse was V al eens geopereerd geworden aan een schouder, nadat hij zich weer eens geforceerd had. Het was echter vooral zijn moeder die hij zijn slechte rug kwalijk nam. Enerzijds zette zij vader én zoons voortdurend onder druk om te werken, anderzijds had ze geen aandacht voor het lichamelijk welzijn van haar kinderen.

wijze, zoals V mij achteraf in een melancholische bui van eerlijkheid diende te bekennen.[127]

5.4. **De verwerping door vader en zoon**

Na deze uitweiding over het lichaam van vader en zoon keer ik terug tot de chronologie, teneinde de verwerping van de vader te situeren. Om onbekende redenen was V dus reeds voor zijn zes jaar weggelopen van thuis. Twaalf jaar oud liep V ten tweede male weg, op dat moment wél al duidelijk op de vlucht voor de vader. Ook deze keer bleef V hangen bij de eerste, en in dit geval ook wel de beste buren. Verloren liep hij dus nooit echt; hij verloor niet eens het huis zijns vaders uit het oog. Er lijkt dan ook niet echt sprake van blinde *fugues* of *passages à l'acte*, maar eerder van een vorm van *acting out*. In elk geval, zonder het contact met thuis compleet te verbreken zou V vanaf dat moment grotendeels opgroeien bij die buren, alwaar hij zich sterk zou hechten aan de moeder – "mijn echte moeder", zei V, voor één keer wél bijna met tranen in de ogen. Deze moeder was een sterke vrouw, die het huishouden op haar eentje runde, nadat haar echtgenoot was overleden. Deze echte familie zou zich blijvend over V ontfermen; langs deze weg kwam hij overigens niet alleen in het bedrijfsleven terecht, maar ook bij mij.

Vanaf zijn twaalfde was V er dus al in geslaagd om zijn vader op oogafstand te houden. Maar dat was blijkbaar nog niet genoeg. Bij de aanvang van zijn puberteit nam V plotsklaps het Grote Besluit dat heel zijn leven zou doen kantelen. Veertien jaar oud zei V tegen zichzelf: "Als ik achttien ben, wil ik niets meer met hem te maken hebben! Dan trek ik de deur achter mij dicht en moet hij mij voor de rest van mijn leven gerust laten!". Op zijn veertiende was V blijkbaar al op de hoogte van de rechten van een achttienjarige; toen besefte hij al dat hij vanaf dat moment de Enige Echte Wet zou kunnen stellen tegenover al die huis-, tuin- en keukenwetjes die van grootvader op vader waren overgeleverd geworden.[128]

Tussen dat Grote Besluit en zijn Uiteindelijke Implementatie, in een soort latentieperiode tussen zijn veertiende en achttiende, zou V opmerkelijk veel braver worden. Alsof de spiegel van de imaginaire identificatie en rivaliteit met de vader was uiteengespat. Gedaan dus met de wet van de Talion, met het eindeloze "oog om oog om oog". In afwachting van zijn wettelijke meerderjarigheid schraapte V zoveel mogelijk geld bijeen met vakantiewerkjes – maar hij ontdekte eveneens de zelfbevrediging. Hoewel V ervan overtuigd bleef dat vrijetijdswerk én masturbatie slechts overgangsverschijnselen

127. De vraag rijst of de somatische kantjes van V's melancholie beantwoorden aan een delirante negatie van organen en lichaamsdelen (syndroom van Cotard)? Bij V zou deze dan bijvoorbeeld tot uiting komen in een uitspraak zoals "Ik heb geen rug meer!". Ik kreeg echter nooit de indruk dat V dergelijke uitdrukkingen letterlijk gebruikte. En ook de linkerhand werd niet ontkend. Het tegendeel was eerder waar: de getraumatiseerde rug en hand bleven de aandacht trekken, beide werkten zich in de belangstelling. Ik suggereer daarbij niet dat V hysterisch was, hij was psychotisch. Wel was V in staat om een hysterisch gebruik te maken van zijn rug en linkerhand. Net als de kattenfobie fungeerden zijn fysieke ongemakken als een verdediging tegen de melancholie, als suppleties die hem in staat stelden om een tijdlang een 'schijn van normaliteit' of de normaliteit als schijn op te houden. Als V de zwarte zon van de melancholie zag opkomen, verschanste hij zich in zijn rug en probeerde hij die terug te slaan met zijn linkerhand.

128. Deze epifanie vormt de matrijs van zijn latere manische spel met (het gat in) de Wet.

waren, zouden beide in een mum van tijd ontaarden tot heuse verslavingen, waar hij niet meer zou vanaf geraken. Op beide keer ik terug.

Op zijn veertiende zwoor V dus dat hij op zijn achttiende zou breken met zijn vader. V was een man van zijn woord: de ochtend van zijn achttiende verjaardag trok hij dan ook effectief de deur van het ouderlijk huis achter zich dicht, zonder één woord en zonder enig gevoel voor drama. En sedertdien sprak V geen woord meer met zijn vader.

Vraag is nu inderdaad of deze twee tijden, van het Grote Besluit op zijn veertiende en zijn Letterlijke Implementatie op zijn achttiende, een klinische manifestatie vormen van wat Lacan de verwerping van de Naam-des-Vaders noemt[129]? V was geconfronteerd geworden met een vader die blijkbaar niet veel anders had door te geven dan de huis-, tuin- en keukenwetjes van zijn eigen vader. Voor de rest interesseerde zijn zoon hem niet, zelfs in die mate dat hij hem letterlijk verwierp uit de taal, bijvoorbeeld door maandenlang niet meer het woord tot hem te richten en slechts in de meest abjecte termen over hem te spreken. Vanaf een bepaald moment had V dan blijkbaar besloten om op zijn beurt de vader niet te aanvaarden als vertegenwoordiger van De Enige Echte Wet. In een soort mythologische scène vinden we dan aan de ene kant de verworpen vader, met de huis-, tuin- en keukenwetjes van de grootvader – terwijl aan de andere kant de zoon staat, met de Enige Echte Wet die hem moet toelaten om even onverschillig te worden tegenover de vader als deze tegenover hem. Of met een parafrase op het geval van Duchamp: "Van zijn vader herinnerde V zich vooral zijn onverschilligheid, die hem nogal gekwetst lijkt te hebben aleer hij zich tot doel had gesteld om daar op zijn beurt toe te komen".[130]

De verwerping van de vader, zoals gemanifesteerd in de puberteit, kan beschouwd worden als een primaire manische act. Op dat moment was V nog trots op zijn radicale onverschilligheid jegens de vader, daaruit putte hij toen zelfs een gevoel van eigenwaarde. In de latere melancholie, die daarvan het gevolg was, werd dezelfde onverschilligheid echter juist één van zijn grootste problemen. Ook de onverschilligheid is weer zo een gemeenschappelijke karakteristiek van melancholie én manie zijn.

5.5. **Het melancholisch fantasme van vader en zoon**

Laat ik echter nogmaals terugkeren tot de concrete chronologie van V's *Auseinandersetzung* met zijn vader, want deze krijgt nog een tragisch staartje. Eenmaal meerderjarig zag V zijn vader niet meer. Of toch nog één keer, ironisch genoeg toen deze verast werd. Het loont de moeite om even dieper in te gaan op de dood van de vader, via zelfmoord – *in extremis* had ook hij zich immers nog weten te ontpoppen tot een schoolvoorbeeld van melancholie. Ik vermeldde al dat V's vader alcoholist was. Toen hij echter, om dwingende medische redenen, werd drooggelegd, kwam plots een volledig ontwikkelde melancholische schuldwaan bloot te liggen. Omdat deze echo's bleek te hebben bij de zoon, ga ik daar even dieper op in.

---

129. Dit 'puberteitsevenement' moet een 'vroegkinderlijke keuze' herhalen.

130. Cruciaal verschil is echter de ironie van Duchamps onverschilligheid, het positief gebruik dat hij daarvan maakte in zijn *ironisme d'affirmation*.

De Zondvloed: De Fout van de vader (of de grootvader?)

V's vader had zijn eigen vader opgevolgd in een wetenschappelijke discipline die – dat moet ik er nu ook wel bij verklappen – vooral draaide rond waterbeheersing. Het was dan ook geen toeval dat hij verviel in de melancholische waan dat "door zijn schuld, door zijn schuld, door zijn grote schuld de mensheid zou getroffen worden door een nieuwe Zondvloed". In paniek ging hij dan ook al zijn berekeningen uit het verleden checken, op zoek naar De Fout waardoor alle dijken en dammen het op een bepaald moment moesten begeven.

Na een leven lang zijn kroost geterroriseerd te hebben met al hun foutjes tegenover de ongeschreven huis-, tuin- en keukenwetjes van zijn eigen vader, eindigde V's vader uiteindelijk zijn dagen met De Grote Fout bij zichzelf te zoeken. "Cherchez La Faute" lijkt inderdaad de melancholische tegenhanger van het klassieke hysterische "Cherchez La Femme".

De pathologische imitatie van zijn eigen vader door V's vader maakte diens queeste naar De Fout overigens heel erg dubbelzinnig. Wiens Fout zocht hij eigenlijk? Deze van zijn geïdealiseerde vader, wiens berekeningen hij immers klakkeloos had overgenomen? Of betrof het inderdaad Zijn Eigen Fout, maar dan ironisch gesproken: Zijn Eigen Fout als het unieke punt waarop hij zijn vader niet letterlijk had geïmiteerd, de verborgen gebleven Fout van zijn eigen verlangen dat plots riskeerde de sluizen open te zetten voor de vloed van zijn driften? Bij gebrek aan verdere gegevens moet ik het antwoord schuldig blijven.

Vader en zoon als water en vuur

Ik weid even uit over de vader, omdat zijn melancholisch fantasme een bepaalde impact had op dat van V. De sleutelbetekenaar van zijn schuldwaan, 'overstroomd', kende inderdaad verschillende echo's bij de zoon.

Een eerste soort echo was uiteraard V's identificatie met de tegengestelde betekenaar 'Verbrand'. Vader en zoon waren letterlijk water en vuur.

Anderzijds kende V ook geregeld opstoten van een heuse watermanie. Aan de basis daarvan lag een helse angst om te sterven van dorst, dat leek V de ergst denkbare kwelling. Hij legde dan ook altijd enorme drankvoorraden aan. Een manische vorm nam deze drankzucht voor het eerst aan toen V een eigen appartement liet bouwen, bovenop een bedrijfsgebouw, waarbij hij grootscheepse waterwerken liet uitvoeren, overtuigd als hij was dat drinkwaterschaarste ooit zou leiden tot een Derde Wereldoorlog. En toen het water wegens aanhoudende droogte effectief gerantsoeneerd werd, liet V zijn nieuw aangeplante boomgaard op de meest provocatieve wijze helemaal onderlopen: "Dorst breekt immers wet". In zijn melancholie was de vader overtuigd de ondergang van de wereld te zullen bewerkstelligen door een Zondvloed; in zijn manie organiseerde de zoon die als levensnoodzakelijk beschouwde Zondvloed.[131]

131. Rosi Vervaet wees erop dat de vaderlijke betekenaar 'stroom' ook terugkeert in V's electrofilie.

Defenestratie als traversering van het melancholisch fantasme

Een laatste mogelijk punt van impact van de melancholie van de vader op die van de zoon betreft zijn zelfmoord. Kort nadat hij door verwanten de psychiatrie was binnengemanoeuvreerd, sprong V's vader uit het raam, in een typisch melancholische *passage à l'acte* van defenestratie (*défenestration*). Aan alles komt immers een eind, ook aan die eindeloos lijkende pijn-in-het-zijn (*douleur d'exister*) van de melancholie, en haar voorlopig blijven verder vegeteren van het verlangen naar een Andere dood. Al te vaak slaagt een melancholicus er slechts in om zijn algehele remming te doorbreken door plotseling op de meest brutale wijze en als het ware op automatische piloot zelfmoord te plegen.

Op dat kritiek punt is Lacan herhaaldelijk teruggekomen in zijn gesproken onderwijs (Lacan, [1962-1963], 03-07-63). Daarbij verwijst hij telkens naar Freuds theorie over de ultieme onmogelijkheid van de melancholie om symbolisch afscheid te nemen van 'iets' in het verloren object. Ik vermeldde al dat Freud deze 'zwarte', niet identificeerbare schaduw op het geïdealiseerde object nog filosofisch duidde, als *das Ding*. En dat Lacan deze conceptualiseerde als het beetje verloren genot dat het verlangen veroorzaakt, of het *objet (a)*. Ikzelf heb deze keerzijde van het geïdealiseerde liefdesobject bestempeld als een onding.

In de neurose installeert het fantasme een zekere afstand tussen het subject en dat Ding of dat object (a) – alsof beide partijen zich elk in een eigen ruimte bewegen – alsof datgene waarvan genoten wordt op een helverlichte scène staat, terwijl het subject in alle anonimiteit vanuit een duistere zaal zit toe te kijken. In de melancholische suppletie voor dit fantasme is echter elke vorm van theatrale scheiding weggevallen. Tengevolge daarvan plakt het subject als het ware op dat Ding, dat object (a). Daarbij reveleert dit ook zijn ware aard als onding, als een soort zwarte zuignap waarop het subject blijkt te plakken met alle energie van de doodsdrift en zonder enige 'erotische bemiddeling'. Hoe harder de melancholicus dan ook poogt om zich daarvan los te trekken, hoe gewelddadiger hij weer op dat zwarte onding zal teruggesmakt worden – en daarmee zal samenvallen. Dit komt op dramatische wijze tot uiting in de defenestratie, waarbij de melancholicus letterlijk als een ding doorheen het raam gekatapulteerd wordt – alsof hij 'het' niet langer meer kon 'rekken' en zijn onlosmakelijke band met het aan de ander kant van het raam van het fantasme liggende duister onding zich plotseling weer helemaal aanspant.

In de melancholie lijkt de defenestratie of de letterlijke traversering van een raam de enige mogelijke traversering te zijn van het verdoemdheidsfantasme te zijn.

Deze defenestratie was overigens ook het enige punt waarop V een heilige schrik had om ooit te worden als zijn vader. Ondanks aandringen van alle kanten, ook van mijn kant, wou V onder geen beding worden opgenomen in een psychiatrische instelling. Op een bepaald moment ontwikkelde hij zelfs de paranoïde gedachte dat er een complot gaande was om hem op slinkse wijze zover te krijgen, zoals inderdaad bij zijn vader was gebeurd. V was ervan overtuigd dat de psychiatrie ook in zijn geval het einde zou betekenen. En misschien niet ten onrechte.

5.6. **Het alcoholisme van vader en zoon**

Een laatste punt in V's melancholische verhouding tot zijn vader is hun gedeelde alcoholverslaving.

Ik vermeldde al dat de vader een ernstig drankprobleem had, dat hij blijkbaar had ontwikkeld als een dam tegen de melancholie: toen hij stopte met drinken, werd hij in elk geval overspoeld door de melancholie.[132] Ook de zoon bleek zijn angst om van dorst te sterven niet alleen met water te blussen. Zelf kwam V daar niet mee op de proppen, het was zijn vriendin die mij regelmatig alarmeerde dat hij weer aan het drinken was geslagen. In tegenstelling tot zijn vader bleek V echter wél in staat om eigener beweging periodiek te stoppen met drinken, en dit zelfs zonder noemenswaardige onthoudingsverschijnselen. Dit moest dan wel op rituele wijze. Samen met een aantal vaste drinkebroers bande V ieder jaar gedurende één vaste week alle alcohol, in een soort *horreur sacré*, ter nagedachtenis van het bijna fataal afgelopen *delirium tremens* van één van hen. Dat ritueel had duidelijk het karakter een *acting out* aan het adres van de dode vader, met als boodschap: "Tegengesteld aan U, weet ik wel van ophouden!".[133]

Een tweede cruciaal verschilpunt van V's alcoholisme met dat van de vader is het sociale aspect. Zijn vader herinnerde V zich als een eenzame drinker. Zijn eigen drinken daarentegen verbond hij onlosmakelijk met een bijzonder soort sociale activiteit, die hij 'zeveren' noemde. Drinken-en-zeveren, in één woord of in één adem, als een soort holofrase: dat was het liefste dat V deed, en eigenlijk zijn enige echte ontspanning. Tot sluitingstijd, en liefst nog een eind daarover, bleef hij aan de toog hangen; geleidelijk apelazerus wordend, terwijl hij van het ene kliekje naar het andere laveerde, zonder ergens echt te blijven hangen; ondertussen allerlei nonsens spuiend, woorden dus die nergens blijven hangen, en waarvan V graag dacht dat ze zonder gevolgen bleven.

In eerste instantie doet V's zeveren dan ook denken aan Lacans definitie van de manie als een metonymie, een kettingreactie aan woordspelingen (*Witzen*), waarvan het genot niet meer geaard of bezwaard wordt door de ballast van het object (a) (Lacan, [1962-1963], 03-07-63). Desalniettemin dronk-en-zeverde V niet tijdens de eigenlijke manische opstoten. In zijn manische filosofie moest een 'echte act' immers éénmalig zijn; naar het model van de kortsluiting moesten zijn gevolgen van die aard zijn dat herhaling onmogelijk was. In de eigenlijke melancholie vergingen V eveneens de dorst en de zin om eindeloos geestig te zijn. Op dat moment maakte 'al dat gezever' hem nog meer gedeprimeerd. In dat opzicht kan het hele manisch-depressieve discours dan ook één volgehouden *Unwitz* genoemd worden (Morel, 1994). De melancholicus maakt geen woordspelingen, maar is ironisch genoeg zelf een woordspeling, de woordspeling van zijn eigen naam namelijk.

---

132. In de hedendaagse kliniek blijken psychosen van langsom meer gecombineerd te worden met allerlei zware vormen van toxicomanie (veeleer drugs dan alcohol). (Bryssinck, 2000).

133. "Ik stop!" is ook weer een eenheidsformule, die V in zijn manische én melancholische litanieën herhaalde.

6. **Langs de kant van de moeder (en de vriendinnen)**

6.1. **De moeder als hoedster van het geld van de vader**

Totnogtoe is de moeder bijna niet in beeld geweest. Bij leven van de vader werd ze volledig door hem overschaduwd, en onderwierp ze zich aan zijn huis-, tuin- en keukentirannie. Voor de rest beperkte haar eigenheid zich tot een rabiate Franstaligheid. Na de dood van haar man kwam ze iets meer in beeld; V had in elk geval weer meer contact met haar, zij het op zeer gespannen voet. Naar zijn zeggen probeerde zij immers haar kroost aan zich te binden door allerlei ondoorzichtige financiële manoeuvres rond de erfenis van de vader. Tegenover deze erfenis stond V niet meteen afkerig, maar hij weigerde toch de verdeling ervan door de moeder. In zijn analyse spendeerde V dan ook heel wat tijd aan klachten over het wanbeheer van de erfenis van de vader door de moeder.

Over de moeder valt verder eigenlijk niet veel meer te zeggen. Ik kom dus maar meteen tot V's relaties met andere vrouwen, zijn liefdesleven dus – dat uiteraard wel iets met zijn moeder te maken heeft.

6.2. **De inaugurele belediging van de geliefde**

Net zoals zijn vader en grootvader viel V op Franstalige dames. In zijn geval speelde daarbij altijd een bepaalde ambivalentie, die meteen op wel bijzonder eigenaardige wijze tot uiting kwam. Tijdens de eerste weken slaagde V er nooit in om de voornaam van een nieuwe vriendin te onthouden. Maar praktisch als V was, ontwikkelde hij prompt een geheugensteuntje. Omwille van de discretie ben ik eens te meer verplicht om de voorbeelden zelf te construeren, maar ik kan de lezer verzekeren dat de werkelijkheid minstens even karikaturaal was. De naam 'Sévérine' bijvoorbeeld onthield V door ze te associëren met 'zeveren', en de naam 'Dominique' door ze te associëren met 'dommerik'. De Franse namen van zijn Franstalige vriendinnen onthield hij dus telkens door ze te associëren met een Nederlandstalige belediging die daarmee quasi equivoque was – een beetje zoals schoolkinderen elkaar pesten met naamsvervormingen.[134] Eerlijk als hij was, had V inderdaad ook de gewoonte om zijn nieuwe vriendinnen zijn truc te verklappen.

Toen ik hem terloops wees op het mogelijks beledigende karakter van zijn mnemotechnisch middeltje, ontkende V dat categoriek en onthulde hij, wat de lezer ondertussen al weet, dat 'zeveren' zijn favoriete bezigheid was. De associatie van 'Sévérine' met 'zeveren' was dan ook in eerste instantie een narcistische liefdesverklaring: "Ik hou evenveel van jou als van zeveren!".[135]

Aanvankelijk ontkende V dus elke agressie ten opzichte van zijn vriendinnen. Later gaf V echter meermaals toe dat hij dan toch één ding had 'geleerd' in zijn analyse, dat ik hem toch van één ding had 'genezen', namelijk van zijn vergeetachtigheid op het gebied van namen in het algemeen. Zijn truc van de inwendig uitgesproken equivoque

134. V 'onthield' ook zijn eigen Franstalige familienaam via haar Nederlandstalige vertaling 'Verbrand'.

135. Impliciet geeft V daarmee te verstaan dat zijn liefde geen effect had, net zoals 'zeveren' spreken zonder effect is.

belediging moest V blijkbaar niet meer toepassen. Het was trouwens ook op dat unieke punt van overdracht dat V er telkens aan herinnerde dat er nog één 'symptoom' was, en slechts één, waarvan hij absoluut wou genezen worden, zijn kattenfobie namelijk.

Ik beperk mij hier echter tot zijn ambivalentie tegenover vrouwen. Met Franstalige dames, zoals zijn moeder, kon V enkel *close* worden als hij ze eerst op nauwelijks verholen wijze in het Nederlands kon beledigen. Sterker nog, dergelijke voorbewuste belediging werd zelfs de aanleiding om te gaan samenleven met de vriendin die V leerde kennen toen hij in analyse was. Toen hij haar leerde kennen, was zij juist gescheiden en ingetrokken bij haar broer, die toevallig de kroeg uitbaatte waar V al jaren zijn praktijk van drinken-en-zeveren bedreef. Op een nacht, toen V daar weer eens goed op dreef was, zou hij allerlei intimiteiten over de echtscheiding van zijn kersverse vriendin rondgestrooid hebben. V, die zich van de prins geen kwaad bewust was, werd daarop de toegang tot de kroeg ontzegd door de verontwaardigde broer. Vreemd genoeg was dat voor V's vriendin voldoende aanleiding om te breken met haar broer, die toch voor haar opgekomen was, en te gaan samenwonen met V, die haar nochtans beledigd had.

Zeveren was dus, zeker in dit specifieke geval, niet zonder gevolgen gebleven – zoals V zelf altijd meende. Later, toen haar de verliefde schellen van de ogen waren gevallen, vertrouwde zijn vriendin mij ook toe dat daar inderdaad altijd op een of andere wijze miserie van kwam. Al zeverend slaagde V er blijkbaar altijd wel in om iemand te beledigen.

6.3. **Drie schikgodinnen**

Hoe beledigend V ook kon zijn tegenover vrouwen, vooral in het eerste contact, toch was hij reeds sedert zijn kindertijd omringd geworden door vrouwen die het beste met hem voorhadden. Zo startte hij een therapie, en hield hij die ook gedurende twee lange jaren vol, dankzij de gecombineerde inspanningen van drie heuse schikgodinnen: een dochter van de buren waarbij V was opgegroeid, een kindervriendin uit de buurt, en ten slotte ook zijn toenmalige lief – drie vrouwen die ook de moeite namen om mij geregeld op de hoogte te houden van zijn 'echte' problemen, vanuit hun gedeelde ervaring dat V inderdaad een meester was in het nietszeggend zeveren. Zo vestigden zij bijvoorbeeld mijn aandacht op V's drankprobleem en de hel van zijn kindertijd, maar ook op zijn diepmenselijke kwaliteiten als toegewijde vriend.[136]

6.4. **Het verlangen naar een kind binnen een manisch-depressief koppel**

Één van deze drie was dus de vriendin, die V leerde kennen toen hij al in analyse was. Zij was een verpleegster in hart en nieren, die zich permanent bijschoolde, onder an-

136. Tegengesteld aan de gang van zaken in een hysterie-analyse heb ik bij de psychotische V wel omzichtig gebruik gemaakt van ongevraagde inlichtingen – te meer daar de eerste twee 'informanten' psychoanalytisch geschoold waren. Beide dames ben ik dan ook tot dankbaarheid verplicht voor hun lucide bijdrages, waarzonder deze gevalsstudie niet mogelijk zou zijn geweest in de huidige vorm.

dere op het vlak van stervensbegeleiding. Ondanks al haar niet geringe goede bedoelingen, of misschien juist daardoor, kon zij V behoorlijk onder druk zetten.

Het minste dat kan gezegd worden is dat beiden samen een pathologisch koppel vormden.[137] Gevonden hadden ze elkaar eigenlijk op het punt van de breuk met de vader. Net als V had ook zijn vriendin definitief gebroken met haar vader, zij het op totaal andere wijze. Nadat zij op zeer jonge leeftijd haar moeder had verloren, was ze niet alleen 'emotioneel verwaarloosd' geworden door haar vader maar ook 'psychisch geterroriseerd' door zijn vele maîtresses. Voor haar finale breuk met hem was ze dan ook al vele malen van hem gescheiden geworden door tussenkomst van de kinderrechter. Bij de duidelijk hysterische vriendin had de grote Ander van de Wet de breuklijn met haar vader vooraf al netjes geperforeerd. De psychotische V daarentegen had daarvoor helemaal op zijn eentje moeten zorgen, in zijn eenmalige manische *tour de force* van verwerping van de vader.

Zich in hun eenzaamheid elk op een andere wijze vastklampend aan de 'afwezigheid' van de vader vonden hysterica en melancholicus elkander – waarbij ze echter al snel een soort manisch-depressief koppel gingen vormen: als V weer eens in een melancholische bui verviel, sprong zij met al haar hysterische verpleegsterenergie in de bres; en tegen de tijd dat V weer uit zijn dal begon te klimmen, en in feite manisch werd, was zij helemaal overwerkt en depressief. Zo slaagde zijn vriendin er een tijdlang in om V's manisch-depressieve psychose tot op een bepaalde hoogte te neutraliseren.

Een der merkwaardigste uitingen van hun pathologische cohesie en oscillatie was het feit dat beiden dachten dat ze elkaar konden vervangen in een therapie. Op een goede dag verscheen de vriendin op de afspraak in plaats van V; hij had haar daartoe gemandateerd, verhinderd als hij was door drukke manische bezigheden. Toen bleek dat zij niet alleen in zijn naam kwam en dat ze niet alleen depressief werd "van al zijn manische toeren", aanvaardde ik haar ook te ontvangen in haar eigen naam.

De onbewuste reden van haar depressie bleek zich binnen de kortste keren uit te kristalliseren als een hevig verlangen naar een kind. Uit haar eerste huwelijk had ze al twee kinderen, en nu wilde ze er nog zo snel mogelijk eentje van V. V vond echter nooit de tijd om daarover samen na te denken, nog niet – dat bleek dan ook de echte reden te zijn waarom hij haar naar mij had doorverwezen.[138] Kort na het begin van de gesprekken met mij bleek zij toch in verwachting te zijn – de conceptie moet ongeveer samengevallen hebben met dat begin. Het draaide echter uit op een miskraam, die zij na enige aarzeling op rekening schoof van de manische wijze waarop de 'overbezorgde' toekomstige vader haar meteen had verplicht om hals over kop in een ver exotisch land te gaan uitrusten. Het was trouwens bij deze gelegenheid dat V de hogerop vermelde vliegtuigrel ontketende, zodat hij bij aankomst meteen in de gevangenis belandde en de aanstaande moeder in dat ver en vreemd land al meteen in de steek liet.

---

137. Het koppel is *an sich* al een pathologisch gegeven. Volgens Miller (Miller, onuitgegeven [1997-1998]) komen een symptoom of een partner op hetzelfde neer, de partner is een symptoom en het symptoom is een partner.

138. Van zijn vriendin vernam ik dat V enkel een dochter wou. V vreesde immers dat een zoon de slapende vader (in zijn miezerige gedaante van huis-, tuin- en keukentiran) in hem zou wakker maken.

6.5. **De seksuele implosie**

Na deze eerste miskraam zette haar verlangen naar een kind V alsmaar meer onder druk. Of het verval van zijn seksualiteit, vanaf een bepaald moment, enkel te wijten was aan deze 'reproductieve verplichting' – zoals vaker het geval is bij neurotische mannen – is in het geval van de psychotische V nog maar de vraag. In het begin van hun seksuele verhouding was V hyperactief geweest, na verloop van tijd kreeg hij echter nog nauwelijks een erectie die naam waard en leed hij aan *ejaculatio praecox*. Uiteindelijk leek seks hem ook niets meer te zeggen, al wat V nog verlangde van zijn van langsom meer gedeseksualiseerde én geïdealiseerde vriendin was tederheid. Zij was echter van langsom minder geneigd om deze te schenken, zeker nadat ze hem erop had betrapt dat hij de hele nacht door masturbeerde, zonder ejaculatie, in een schemerachtige halfslaaptoestand. Toen ze V daarvoor des morgens ter verantwoording riep, kon deze zich alleszins geen seksuele activiteit meer herinneren. Hij leek dus geregresseerd tot het spelen met zijn piemel, als een angstig kind.

Wat kan nu de ware reden geweest zijn voor deze seksuele regressie? De genitale druk van de kinderwens van zijn vriendin kan een aandeel gehad hebben. Mogelijks was ze ook een tijdelijk neveneffect geweest van de zware psychofarmaca die V nam – redenering die vooral zijn verpleegkundige vriendin vermocht gerust te stellen. Er is echter ook nog een andere hypothese mogelijk, deze van Freud namelijk, volgens dewelke de instorting van de seksualiteit een 'natuurlijk gegeven' zou zijn in de melancholie (Freud, 1985 [1887-1904], 73 en 96-103).

Tegenover Fliess opperde Freud inderdaad ooit de veronderstelling dat de melancholie zou berusten op een endogene collaps van de seksualiteit, tengevolge van het wegvallen van de interne 'druk'. Een duister blijvende *fuite* of interne bloeding (*innere Verblutung*) van de seksuele energie zou dus leiden tot een driftverarming (*Triebverarmung*), een depressie (*Einziehung*) van de somatische libido of het reële van het seksuele genot.

Als gevolg daarvan zou, in een tweede tijd, de daarop gefundeerde psychoseksualiteit instorten, een instorting dus van de typisch menselijke seksualiteit zoals die geconstrueerd wordt rond betekenaars in het onbewuste. Klinisch komt dit tot uiting in het feit dat het subject heeft geen zin meer in seks, seks heeft geen zin meer. Freud beschouwt deze psychoseksuele anesthesie als typisch voor de melancholie, want ze laat bijvoorbeeld toe om de niet altijd even evidente differentiële diagnose met de angstneurose te maken. Ook deze kan immers zwaar gedeprimeerd uit de hoek komen, met gevoelens van onwaardigheid, enzovoort – echter zonder enige psychoseksuele remming of anesthesie.[139] Integendeel, de angstneurose wordt gekenmerkt door een verhoogde behoefte aan seks. In Freuds optiek is de angstneurose immers het gevolg van een halfslachtige seksuele bevrediging, met het ontbreken van een psychische binding van de somatische seksualiteit (hét voorbeeld is *coïtus interruptus*). De ontevredenheid uit deze halve coïtus vertaalt zich dan niet alleen in melancholisch ogende depressies,

139. Tegengesteld aan de melancholie doet de angstneurose de taal geen geweld aan, ze moet geen nieuwe betekenaar (neologisme) creëren teneinde de eigen onwaardigheid te betekenen.

maar ook in een heuse coïtusdwang vanuit de obsessie met de Ultiem Bevredigende Coïtus. Bij de melancholie daarentegen verdwijnt het seksuele verlangen. Er is geen ander meer die nog iets betekent als seksueel object, de Ander lijkt volledig gedesekualiseerd – *aphanisis* van het seksuele verlangen, zou Jones dit genoemd hebben.

In de genese van de melancholie volgens de pre-analytische Freud storten achtereenvolgens de reële seksualiteit (genot) en de symbolische seksualiteit (verlangen) in. In een derde tijd blijkt de ruïne van het seksuele object van verlangen volledig overwoekerd te kunnen raken door een duistere nostalgie naar liefde in haar psychische vorm (*Sehnsucht nach Liebe in ihre psychische Form*) vanwege een geïdealiseerd object. Deze vraag naar gedeseksualiseerde liefde richt zich tot één welbepaalde Ander – die duidelijk is geschoeid op de leest van Freuds onvergelijkelijke eerste Ander, de Moeder, die in de kindertijd alles moet betekend hebben voor het subject. Klinisch gezien begint de melancholicus vanaf een bepaald moment inderdaad op bijzonder ergerlijke wijze de volgehouden aandacht, de eindeloze tederheid of gewoon de permanente aanwezigheid van zijn geliefde te eisen. Deze vertwijfelde schreeuw om liefde (*Verzweiflungsschrei nach Liebe*) (Rado, 1927) wordt van langsom tirannieker naarmate allerlei duistere gedachten zich weer aan de einder beginnen op te stapelen; de liefde van dat geïdealiseerd object vormt inderdaad een laatste dam tegen het finale melancholische fantasme waan van niets of niemand of een onding te zijn.

Als de melancholicus die grote liefde van zijn leven verliest – "door mijn schuld, door mijn schuld, door mijn grote schuld", zoals hij terecht jammert – is het hek dan ook helemaal van de dam. Dan rest geen andere uitweg dan de identificatie met het onding, met de duistere schaduwvlek op het liefdesobject, waarop hij met alle negatieve energie van de doodsdrift is blijven plakken. Dan valt inderdaad de schaduw van het verloren object op het Ik, zoals het doek valt op het einde van een voorstelling.

7. **www.melancholie: werken, werken, en nog eens werken**

Een laatste terrein waarop ik de ravage van de melancholie bij V van nabij kon volgen, naast de verhouding met zijn vader en de seksuele verhouding, was zijn verhouding tot werken. (Jonckheere, 2002a).

7.1. **De gemiste trein & eigen baas zijn**

V's beroepsloopbaan wordt vooreerst gemarkeerd door een merkwaardige scansie. De lezer herinnert zich nog hoe V, achttien jaar oud, de deur van het huis zijns vaders definitief achter zich had dichtgeslagen. Meteen daarop was hij voor het eerst in zijn leven wakker geschoten. Alleen op de wereld, verloren in een massa forenzen op het perron van een station, wachtend om naar zijn eerste echte grotemensenwerk in de grote stad te sporen, was V plots overvallen geworden door paniek: "Is dit dan wat ik voor de rest van mijn leven wil, mij net als iedereen te pletter werken... voor een ander?" En toen nam V meteen een tweede Groot Besluit, in het verlengde van de verwerping van de vader: "Nooit neem ik die trein, mijn eigen baas wil ik zijn!". En dus stapte V niet op

de trein, maar op een tijger – een tijger waarvan hij, volgens de aloude Chinese wijsheid, nooit meer zou kunnen afstijgen.

De kans om zijn eigen baas te worden, of toch minstens deze illusie op te bouwen, zou niet lang op zich laten wachten. Een verwant van de buren, waarbij V grotendeels was opgegroeid, plaatste hem in een van zijn bedrijven. In geen tijd slaagde V erin om met deze aanvankelijk door hem geïdealiseerde baas op kameraadschappelijke voet om te gaan, als gelijken. V identificeerde zich dus met zijn baas, wat deze overigens ook zelf bekrachtigde. Het was dus in een soort alsof-identificatie met deze tot vriend geworden baas dat V zijn eigen baas werd.

Voelde V daarvan nu zelf het frauduleuze aan? In elk geval had hij de behoefte om af en toe zichzelf helemaal weg te cijferen als 'baas'. "Delegeren is de kunst!" riep hij dan, daarbij echter vergetend dat delegeren begint bij de zorgvuldige selectie van de ondergeschikten waaraan men delegeert, en eindigt met het behoud van het overzicht en de controle. V daarentegen delegeerde op manische wijze alles aan één onwaardige dubbel, om vervolgens zelf volledig van de scène te verdwijnen. Zo kreeg zijn secretaresse op een ochtend tot haar niet geringe verbazing te horen dat ze was gepromoot tot 'bazin' van 'zijn bedrijf'; een grootscheeps 'project' riep V immers voor onbepaalde tijd naar een of ander buitenland.

Toen V echter van een kale reis terugkwam – hij had niet de benodigde documenten, de lezer herinnert zich het incident – bleek de brave secretaresse zichzelf te hebben overtroffen en de touwtjes zo stevig in handen te hebben genomen, dat V van langsom melancholischer werd bij het overigens terechte besef dat hij niet alleen compleet overbodig was geworden, maar bovendien ook nog eens stoorde. Het bedrijf leek inderdaad beter te draaien zonder hem. Plotseling zag V weer wat hij in de grond van de zaak was: een obstakel, een Verbrand onding dat elke symbolische organisatie in de war bracht.

Deze dialectiek van V's positie als baas vat ik nog even samen. Eerst usurpeerde hij de positie van zijn baas en werd hij 'zijn eigen baas' in een alsof-identificatie. Eenmaal 'baas' liet V zich dan substitueren door een 'onwaardige ondergeschikte'. Deze deed het echter zo goed, dat V er uiteindelijk niet meer in slaagde om zijn positie als 'baas' te recupereren. Vanaf dat punt voelde V zich 'Verbrand'.[140]

7.2. **Afkeer van HRM & werken als een beest**

Tot slot wil ik nog even twee onmenselijke trekken van V's melancholisch attitude tegenover werken met elkaar in verband brengen: enerzijds verwaarloosde hij de 'menselijke factor' bij zijn arbeiders, anderzijds werkte hij zelf 'als een beest'.

In de omgang met zijn arbeiders stond V bijzonder afkerig tegenover elke vorm van *Human Resource Management*. In een van zijn typische manisch-melancholische lita-

140. V plaatste een secretaresse aan het hoofd van zijn bedrijf, net zoals hij zijn vriendin delegeerde om in zijn plaats in analyse te komen. Helena Texier merkte op dat de onwaardige dubbels altijd vrouwen zijn... die het uiteindelijk altijd beter blijken te doen dan V! Eerst zet V zichzelf in de plaats van een vader (bijvoorbeeld zijn baas), en dan zet hij een vrouw op zijn plaats.

nieën fulmineerde V tegen de verlamming van de Westerse economie door de overreglementering van de arbeidsverhoudingen. De arbeiders zouden veel beter af geweest zijn in het goede ouwe kapitalisme; V mocht dan ook graag de paternalistische meester spelen, die alles *tête à bête* met zijn eigen slaven regelde. Niettemin moest V, net als Henry Ford, telkens weer tot zijn eigen scha en schande vaststellen dat deze *fair deal* zijn werknemers er niet bepaald loyaler op maakte. Integendeel: juist de uitverkorenen bleken uiteindelijk altijd weer de eersten om hem te verraden.

De zogenaamde menselijke factor verwaarloosde V echter niet alleen bij zijn werknemers, maar in eerste instantie bij zichzelf. Bij het opkomen van zijn melancholie klaagde hij dan ook terecht: "Mijn hele leven heb ik gewerkt gelijk een paard!", met daarbij het dramatische besef van veel en veel te streng geweest te zijn voor zichzelf: "Als baas heb ik altijd zelf het goede voorbeeld aan mijn arbeiders willen geven!".

Tijdens de premorbide en interkritische periodes, dus buiten de eigenlijke melancholische dieptepunten, is een der belangrijkste hyperconformistische karakteristieken van de melancholie inderdaad een bepaalde stijl van werken – die trouwens vaak hand in hand gaat met de zojuist geschetste idealisering van één liefdesobject. Melancholici zijn echte werkbeesten, werkpaarden zegt men ook wel eens. Ze kunnen niet stoppen met werken, ze lijken daartoe veroordeeld, in de Bijbelse zin: "En tot de man heeft hij gezegd: Omdat gij hebt geluisterd naar Uw vrouw en hebt gegeten van de boom die ik U had verboden, zal de grond vervloekt zijn omwille van U! Zwoegend zult gij van hem eten, alle dagen van Uw leven. Distels en doornen zal hij voortbrengen, met veldgewas moet gij U voeden. In het zweet zult gij U werken voor Uw brood, tot gij terugkeert naar de grond waaruit gij zijt genomen: gij zijt stof en tot stof keert gij terug." (Het Oude Testament, Genesis, 3, vers 17-19). Dit lijkt inderdaad de fantasmatische gedachte achter de melancholische werkdwang.

Op het eerste gezicht doet deze uiteraard denken aan het dwangneurotische doorwerken (*Durcharbeitung*), waarbij telkens opnieuw hetzelfde werk moeten gebeuren. Er is echter een cruciaal verschil. De dwangneuroticus werkt niet vanuit een innerlijke *drive*, maar verleidt eerst de Ander ertoe om hem dat werk op te dragen: "Vraagt mij maar, en gij zult verkrijgen!" Onder het alziende oog van deze Ander, deze Grote Baas, vermenigvuldigt de dwangneuroticus dan met voorbeeldige ijver de blijken van zijn *goodwill*, maar uiteindelijk slaagt hij er toch nooit in om juist te doen wat hem gevraagd werd. De hysterie krijgt nooit wat ze vraagt, de dwangneurose geeft nooit wat haar gevraagd wordt. En dus blijft de Ander maar vragen en zagen, zijn verlangen wordt gereduceerd tot een eindeloze herhaling van alsmaar dezelfde betekenaars. De Ander kan wachten tot hij dood valt. En dit is inderdaad waarop de dwangneuroticus in het geniep zit te wachten, tijdens zijn vruchteloos doorwerken, in zijn fantasme; hij werkt zich dood in afwachting van de dood van de Ander, ondertussen zwelgend in de illusie dat hij vanaf die Zondag van het Leven (Hegel) nooit meer zal hoeven werken.[141]

Het werk van de melancholicus etaleert niet dezelfde ambivalentie tegenover de Ander, hij dagdroomt niet van een eeuwig *dolce far niente* na het wegsterven van de

141. De melancholicus werkt 'als een paard' en de dwangneuroticus 'als een ezel'.

vraag van de Grote Baas. Een melancholicus zoals V werkt niemand tegen, maar zwoegt enkel voor zichzelf, zonder vraag en zonder publiek, als een beest in de woestijn, in volslagen vertwijfeling over de verlossing door wat Rimbaud ooit *le nouvel amour* noemde.

"Belle en het Beest": een sprookje om te eindigen in schoonheid

Voor deze nieuwe maagdelijke liefde, die de melancholicus er dus toe drijft om te werken als een beest, verwijs ik tot slot naar "Belle en het Beest". Dat sprookjesbeest lijkt inderdaad te kunnen fungeren als een emblematisch beeld van de melancholicus, op het vlak van de articulatie tussen liefde en werk – waarbij het sprookje tevens een soort melancholische theorie ontwikkelt over de oorzaak van de melancholie en de daarop aansluitende causale therapie. Het kind in de lezer maak ik het gemakkelijk door mij te baseren op de Disney-versie, de tekenfilm dus. Uiteraard is dit een zwaar secundair bewerkte versie, vergeleken met oorspronkelijker versies, zoals bijvoorbeeld die van Madame Leprince de Beaumont. Desalniettemin zijn zelfs in deze moderne, commerciële versie sommige structurele elementen van de melancholie nog duidelijker gearticuleerd dan in gelijke welk klinische geval mogelijk is. In de mate dat het fictie is, is zelfs Disney's Beest nog duidelijker melancholisch dan een geval van vlees en bloed, zoals V, ooit kan zijn. (Disney, 1993 [1991]).[142]

Het mythisch begin van een sprookje is altijd cruciaal: waarom werd de mooie jonge prins ooit veranderd in een lelijk oud Beest? Merendeel der versies verklaart dit niet. Bettelheim blijkt echter één versie te kennen, die de prins in een beest verandert, nadat hij zijn dierlijke lusten had botgevierd op een weesmeisje (Bettelheim, 1991 [1975], 277-310). Disney reveleert echter nog een andere duistere zijde van de ijdele, narcistische prins: ooit zou hij een schamel oud bedelvrouwtje op brutale wijze de toegang tot zijn slot geweigerd hebben. Een doorwinterde Freudiaan als Bettelheim herkent daarin onmiddellijk de moeder – meer bepaald de moeder die de dierlijke seksualiteit van de zoon aan banden wil leggen.

In mijn Lacaniaanse visie staat dat vrouwtje echter niet voor de 'goede moeder', maar voor haar duistere keerzijde, namelijk de 'slechte vrouw' die het seksuele genot niet verbiedt maar integendeel juist belichaamt en daartoe verleidt. Het primair seksuele 'ding' is dus niet de penis van de zoon, maar het lichaam van de moeder. In ruil voor toegang tot het slot van de prins biedt de oude bedelares hem immers een roos aan, de bloem van haar vrouwelijkheid, haar geslacht – waarop hij verschrikt terugdeinst. En gelijk had hij, want meteen daarop verandert de lelijke oude bedelares in een mooie jonge tovenares. De prinselijke zoon voelde zich dus bedreigd door de oude heks, alsof hij meteen de seksuele bedoeling achter haar vraag naar liefde was gewaargeworden. Zijn weigering drukt dan ook zijn incestvrees uit.

---

142. Een soort standaardversie van "La Belle et la Bête" danken we aan Madame Leprince de Beaumont. Deze gouvernante herschreef allerlei verhalen in functie van haar moreel-pedagogisch project – waaronder het verhaal van "La Belle et la Bête", dat ze vond in *La Jeune Américaine ou les Contes Marins* (1740), van Madame Barbot de Villeneuve. (Leprince de Beaumont, 1999 [1756].

In deze redenering ga ik er inderdaad vanuit dat de arme prins psychotisch is, en dat hij bijgevolg op eigen middelen is aangewezen tegenover het verlangen van de Ander (moeder). Als psychoticus kan hij zich immers niet beroepen op een vader om op legale, symbolische wijze te bemiddelen tussen zijn eigen verlangen en dat van zijn moeder. Onze prins moet dan ook de klus zelf klaren; tegenover de moeder moet hij zelf 'de vader spelen'; hij moet zichzelf ontoegankelijk maken voor haar (wat dus de vader in de neurose doet).

Het is dan ook op dit punt dat de mooie jonge tovenares hem vervloekt: de zoon die in staat is om zijn moeder te weigeren moet wel een onmens zijn, een beest. En inderdaad, nauwelijks heeft hij de deur voor de neus van zijn moeder dichtgeslagen of de prins verandert in een beest, al het menselijke is hem vreemd geworden.[143]

In dit opzicht vormt het sprookje van "Belle het Beest" overigens een heus paradigma van de melancholische waanidee in een beest te veranderen (*pousse-à-La-Bête*) – waarnaar ik hogerop al verwees. Heden kan dit folkloristisch of exotisch lijken; de tijdloze essentie is echter dat deze verbeestelijkingswaan kan beschouwd worden als de positivering van een negatieve overtuiging die in geen enkel geval van melancholie ontbreekt: de overtuiging namelijk geen mens meer te zijn, zijn menselijkheid te hebben verloren en een onmens te zijn geworden. Die ontmenselijking lijkt de essentie van de melancholische suppletie voor het fantasme. Waar de hysterie zich telkens opnieuw verontschuldigt met het Nietzsches *"Menschliches, allzumenschliches"* ("niets menselijks is mij vreemd"), daar beschuldigt de melancholie zich ervan dat al dat menselijke, al te menselijke haar volkomen vreemd is geworden.

Het meest tot de verbeelding spreken uiteraard positieve gevallen, waarin de melancholicus zich effectief (vaak voor de spiegel) in een of ander beest ziet veranderen. Het duidelijkste geval is de weerwolfziekte (*lykantropie*), die wij vandaag bijna enkel nog kennen vanuit haar sporen in folklore en sprookjes. Melancholici die de overtuiging waren toegedaan dat ze des nachts in een weerwolf veranderden, dwaalden rond op kerkhoven, met rode droge ogen, dus niet eens meer in staat tot enig uiting van verdriet of gelijk welk ander gevoel, jankend van wanhoop en ellende en verlangen naar bevrijding door een onmogelijke dood. Er mag echter ook niet vergeten worden dat dergelijke melancholische weerwolven ook een gevaarlijke, criminele kant hadden: het kon gebeuren dat ze baby's of jonge meisjes kidnapten. Weerwolven geloofden inderdaad dat ze slechts van hun verbeestelijking konden genezen en hun menselijkheid konden terugwinnen door ofwel het hart van een maagd te winnen ofwel dat van een onnozel kind op te eten.[144]

---

143. De transformatie van de mooie jonge prins in een lelijk oud beest is de tegenhanger van de transformatie van de lelijke oude bedelares in een mooie jonge tovenares.

144. Elders heb ik ook al eens de diertransformaties bij Kafka behandeld vanuit dit melancholische perspectief van ontmenselijking of verbeestelijking. Paradigma is "Die Verwandlung" (1915): "Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigem Traumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt." Deze mythische beginzin zindert van de *un*'s, de moeilijk definieerbare negatie 'on', die een cruciale betekenaar is in de verdoemdheidswaan: "Ik ben een onmens, een ondier, een onding, een on". (Jonckheere, 2000a).

Laat ik met deze wijsheid terugkeren tot het ondier uit het sprookje van "Belle en het Beest", dat inderdaad meestal wordt voorgesteld als een weerwolf.[145] Wat blijkt nu het voornaamste kenmerk te zijn van dat Beest? Waartoe werd het voor eeuwig gedoemd door de eigengereide weigering van zijn moeder? Tot een leven van werken, werken en nog eens werken – een leven van werk zonder liefde. Zo blijkt om te beginnen al dat elk menselijk wezen waarmee het Beest een relatie aangaat, als het ware geïnstrumentaliseerd raakt in functie van zijn meest nederige behoeften. Alle voormalige personeelsleden van de prins zijn zelfs letterlijk gebruiksvoorwerpen geworden – waaronder, uiteraard, een horloge dat het Beest constant voor de voeten loopt, ter herinnering aan de tijd die voorbij tikt. Het Beest gebruikt dus iedereen, doet iedereen werken, werken en nog eens werken. Maar zelf is het nog veroordeeld tot het ergste, meest zinloze, eindeloze en vruchteloze werk van al: het Beest is een Intellectueel. Zijn hol én werkterrein wordt gevormd door de bibliotheek. Daar slijt het zijn dagen en nachten in de grootste eenzaamheid, boek na boek verslindend. Disney toont een magnifieke scène, met het Beest als één massieve, zwarte brok wanhoop die het glas-in-loodraam van de bibliotheek bijna volledig verduistert, terwijl het voor zich uit gromt: "Het is hopeloos!". Het is hopeloos, al die boeken, al die wijsheid, al die wetenschap. Het weten is inderdaad niet bepaald een kuur voor de melancholie. Integendeel, zoals bijvoorbeeld de scholastieke theoloog en filosoof Hendrik van Gent al wist, is al dat weten slechts koren op de eeuwig malende molens van de melancholische zelfbeschuldiging (Jonckheere, 2000b). En zelfs dat niet: het is allemaal *sicut palea*, "Allemaal kaf!", met het besluit van de melancholische Thomas van Aquino over zijn eigen geschriften. (Lacan; 2001 [1967], 243; Di Ciaccia, 2001).

De enige kuur of mogelijkheid om weer mens te worden, toch volgens de melancholie zelf, is niet het weten maar de liefde – een nieuwe, maagdelijke liefde. En dit is dan inderdaad de therapeutische bijrol van Belle in het sprookje. Zoals de echte weerwolven heeft ook het Beest effectief zijn Mooie Therapeute gekidnapt; of juister, het lokte haar in zijn slot door eerst haar vader te gijzelen, wiens plaats zij dan inneemt.[146] Speculerend op de liefde van de dochter voor de vader is het Beest erin geslaagd om de scène te creëren waarop het zich haar liefde waardig kan tonen. Maar er is wel haast mee gemoeid: Belles hart moet gewonnen worden, aleer ze zo oud en lelijk en vals is geworden als zijn eigen moeder op het mythische moment dat hij, toen nog als jonge prins, haar de deur wees. Als symbool voor de vergankelijkheid van het eeuwig vrouwelijke (*das ewig Weibliche*) doet de Disney vanaf dat moment de blaadjes van de roos van Belles vrouwelijkheid op obsederende wijze neerdwarrelen – de prins heeft blijkbaar toch, op bedrieglijke wijze, de roos aangenomen die de oude bedelares hem ooit aanbood in ruil voor zijn liefde. In elk geval, in een leven dat tot dan toe beheerst was geworden door de pijn van eeuwig te zijn en niet te kunnen sterven, blijkt plotseling de tijd in gang te zijn geschoten, maar dan wel als een tijdbom die tikt. Belle is op weg om

145. Disney tekent het Beest inderdaad als een weerwolf. Waar de primaire fout van de prins zijn verleiding van een minderjarig weesmeisje is, neemt het Beest de fallische gedaante van een slang aan.

146. In minstens één versie vangt het Beest de vader terwijl deze in zijn slotttuin de roos plukt die Belle hem vroeg mee te brengen van zijn reis. Bij Disney biedt de bedelares de prins een roos in ruil voor toegang tot zijn slot, een klassiek symbool van het vrouwelijk geslacht.

"net als zijn moeder" te worden en op dat punt zal het Beest haar dan ook weer moeten afwijzen.

Het betreft hier echter een sprookje, de *timing* is dus perfect: net voordat het laatste blaadje valt, gaan Belles ogen open voor het diepmenselijke in het Beest en ze wordt er tot over haar oren verliefd op. Liefde, Schoonheid, Maagdelijkheid en Vrouwelijkheid genezen nog net op tijd, en maken weer de Prinselijke Mens in het Beest wakker. In de kliniek van alledag blijkt daarentegen maar al te vaak dat het geïdealiseerde liefdesobject helaas maar al te snel veroudert, dat het in geen tijd de trekken van de Moeder gaat vertonen en dus op zijn beurt zal moeten afgewezen worden.[147]

147. "Belle en het Beest" bevat twee vormen van 'moraal'. Enerzijds, voor de melancholische man: "Eert De Vrouw in Uw moeder; zoekt in Uw nieuwe liefde Uw moeder terug zoals ze was voor ze Uw vader leerde kennen". Anderzijds, voor Belle, bevat het wijze lessen omtrent de hysterische problematiek van de substitutie van de geliefde vader door de eerste de beste vreemde man, met al zijn dierlijke lusten.

Besluit

Een besluit dat zich opdringt, is dat blijkbaar enkel het neurotisch fantasme op enigszins menselijke wijze te traverseren valt. Waar dit ontbreekt, verschijnen ofwel perverse equivalenten – die niet te traverseren vallen, omdat traversering daarvan altijd tot een spel op zich ontaardt. Ofwel verschijnen psychotische suppleties – die beter niet getraverseerd worden, omdat dit het einde van het subject kan betekenen. Dit noopt tot het besluit dat enkel voor de neuroticus een ander leven is weggelegd, aan gene zijde van het fantasme – hij/zij kan bijvoorbeeld via een analyse psychoanalyticus of psychoanalytica worden. Daarvoor mag men om te beginnen al niet psychotisch of pervers zijn, en uiteindelijk moet men de eigen neurose kunnen overwinnen middels een traversering van het fantasme. In deze zin is de psychoanalyse een product van de neurose. Zeker bij Freud was dat zo. Niet alleen de hysterie van zijn patiënten, maar ook zijn eigen hysterie bracht hem uiteindelijk tot de uitvinding van de psychoanalyse. En als de psychoanalyse er nu ondertussen al meer dan honderd jaar in slaagt om zich drijvende te houden en zelfs haar eigen koers te varen tussen de steile Scylla van het meesterdiscours (geneeskunde en psychiatrie) en de afgrondelijke Charybdis van het universitair discours (algemene psychologie), dan is ook dat ongetwijfeld te danken aan de aantrekkingskracht die ze blijkbaar nog altijd op de hysterie uitoefent (Verhaeghe, 1987).

Bij wijze van besluit stel ik nu voor om nog een radicale stap verder te zetten, met de stelling dat de psychoanalyse slechts via traversering van het neurotisch fantasme haar eigenheid kan vinden... als een nieuwe culturele institutie. Dit lijkt een bijzonder grote pretentie. Wat is echter een 'culturele institutie'? In "Das Unbehagen in der Kultur" onderscheidt Freud twee bronnen van ongeluk. Er is vooreerst de natuur, met enerzijds de overmacht der natuurkrachten en anderzijds de kwetsbaarheid van ons lichaam. Daarnaast zijn er echter ook allerlei voorzieningen, instellingen of instituties (*Einrichtungen*) die "de onderlinge verhoudingen van mensen in familie, staat en maatschappij regelen". Met de natuurlijke bron van ongeluk kunnen we ons ondanks alles vrij makkelijk verzoenen. Met de cultuurlijke bron van ongeluk blijkt dat echter zo goed als onmogelijk: we kunnen maar niet snappen waarom deze met de beste bedoelingen (het grootste geluk voor het grootste aantal) door onszelf geschapen instituties noodzakelijk ook ongelukkig moeten maken. Klassieke voorbeelden van dergelijke geliefde én gehate culturele instituties zijn godsdienst, kunst, wetenschap, politiek, op-

voeding, economie, etc. Aldus Freud (Freud, 1960 [1930], 444). Mijn Lacaniaans geïnspireerde stelling luidt nu inderdaad dat ook de psychoanalyse of de positie van analyticus zulke ambivalent geliefde én gehate culturele institutie kan worden – op voorwaarde dat ze het resultaat is van een traversering van het neurotisch fantasme.

In het geval van de psychoanalyse zal dit statuut echter nooit eens en voor altijd verworven zijn – zoals wél het geval lijkt voor de bestaande culturele instituties. Het vinden én behouden van haar plaats in de cultuur zal altijd de verantwoordelijkheid blijven van elke particuliere analyticus. Telkens opnieuw zal deze moeten expliciteren waarin kunst, religie, wetenschap, politiek, opvoeding, etc verschillen van wat hij aan gene zijde van zijn fantasme zegt en doet en is. Telkens opnieuw moet hij zich de vraag stellen: waarin verschillen mijn interpretatie, act en presence van die van kunstenaar, gelovige, wetenschapper, politicus, opvoeder, etc. Of met een boutade van Lacan: "het verlangen van de analyticus is het verlangen om het absolute verschil te maken" (Lacan, 1973 [1964], 248). Het absolute verschil maken tussen psychoanalyse en andere culturele instituties is inderdaad één mogelijke invulling van het verlangen van de analyticus (*désir de l'analyste*).

Interessant aan deze visie is dat ze een aantal nieuwe perspectieven opent. Bij wijze van besluit zet ik er een aantal op een rij.

Het geweten van een analyticus

Binnen het kleine wereldje van de psychoanalyse zelf kan ze bijvoorbeeld al verhelpen aan de slechte gewoonte van onderlinge *ad hominem* argumentatie. In de wandelgangen wordt inderdaad wel eens gefluisterd dat deze of gene collega "zwaar dwangneurotisch" zou zijn, of "lichtelijk paranoïde", of "nog erger..." Wie zijn fantasme heeft getraverseerd, hoeft zich dat soort kritiek in elk geval al niet meer aan te trekken: zijn positie of verlangen als analyticus moet hij niet meer in eerste instantie (laten) bepalen in verhouding tot de neurose – neurose waarmee hij in zijn eigen analyse heeft geworsteld, en waaraan hij zich eventueel ook voor een stuk heeft ontworsteld. De analyticus is geen nieuw ontdekt klinisch beeld.

Het kan natuurlijk nooit kwaad dat elke analyticus zelf waakt over de effecten van zijn neurose, zowel in de analyses die hij doet als in de verenigingen waarvan hij deel uitmaakt. Uiteindelijk blijft dat echter vooral een privé-aangelegenheid. De eerste verantwoordelijkheid van de analyticus is erover te waken, bij zichzelf én bij collega's, dat niemand in naam van de psychoanalyse God de Vader speelt (religie), of het grootste geluk voor het grootste aantal belooft (politiek), of interpretaties als poëzie slijt (kunst), of seksueel opvoedt (pedagogiek), of het resultaat van een analyse kost wat kost objectiveert op een wijze die ze evalueerbaar moet maken binnen de bestaande normen (wetenschap), etc.

Laat ik me echter beperken tot mijn eigen geval. De lezer zal ongetwijfeld gemerkt hebben dat mijn probleem het verschil is tussen analyticus en kunstenaar. Een hoogst persoonlijk besluit van dit boek moet dan misschien ook wel zijn dat ik, onder andere door mijn belangstelling voor Duchamps ready-mades, probeer een grens te stellen aan mijn poëtische neiging tot metaforische interpretaties – die te mooi zijn om waar te

zijn. In dezelfde optiek van het "maken van het absolute verschil" heb ik mij trouwens ook ooit geïnteresseerd voor het raakvlak, én vooral de verschilpunten, tussen psychoanalyse en politiek. Ik kan mij echter inbeelden dat voor andere analytici de afbakening van hun positie of verlangen tegenover andere culturele instituties dringender is... Eenmaal hij zijn fantasme heeft getraverseerd moet elke analyticus zich in eerste instantie bezighouden, niet meer met zijn eigen neurose, maar met de afgrenzing en articulatie van zijn verlangen tegenover de gegeven culturele instituties waarmee hij, vanuit zijn eigen neurotische levensverhaal; de meeste affiniteiten heeft. Zodoende draagt elke analyticus zijn steentje bij aan de fundering van het cultureel statuut van de psychoanalyse.

Psychoanalyse is slechts therapeutisch als culturele institutie

Als de psychoanalyse zich kan waarmaken als nieuwe culturele institutie, die het resultaat is van de traversering van het neurotisch fantasme, dan komt haar verhouding tot de psychotherapie meteen ook in een totaal nieuw licht te staan. Heden is de discussie daar rond brandend actueel. Is de psychoanalyse een psychotherapie zoals alle andere? Kan ze op dezelfde wijze geëvalueerd worden? En kan ze dus ook haar plaatsje vinden in een algemene psychologie, zoals het universitair discours die construeert?

De impasse in deze discussie valt slechts te doorbreken als we eens niet vertrekken vanuit het standpunt van de psychoanalyse of dat van de psychotherapie, maar vanuit een derde, overkoepelend punt, zijnde de culturele institutie. We moeten inderdaad vaststellen dat elke culturele institutie op zich al therapeutisch is, op haar eigen specifieke wijze, maar ook met haar eigen artefacten of negatieve therapeutische reacties. De cultuur leidt inderdaad tot heel wat onbehagen, maar anderzijds blijkt ze daarvoor toch ook zelf de therapie te kunnen zijn. Ondanks alle schuldgevoel waarmee de godsdienst opzadelt, blijft ze bijzonder populair als 'opium' (Marx). Hoezeer de kunst ook confronteert met het lelijk gat in ons mooie spiegelbeeld, blijft ze toch een onovertroffen vorm van 'levenstroost' voor wie daarvoor gevoelig is (Freud). De wetenschap zorgt voor een hoop nieuwe problemen, die geen enkele ethische commissie kan oplossen – we kunnen enkel rekenen op de wetenschap zelf om haar eigen problemen op te lossen: wie op een tijger rijdt kan niet meer afstijgen (Oosterse wijsheid). De cultuur is dus de remedie voor het onbehagen dat ze zelf genereert. Maar ze is ook de enige remedie: op de natuur moeten we immers niet rekenen. Ironisch genoeg werkt deze slechts therapeutisch voor het onbehagen in de cultuur in de mate dat ze, met de ecologie, ook een nieuwe culturele institutie geworden is.

De psychoanalyse staat nu voor de vraag of ze zich moet schikken onder één van de bestaande culturele instituties – waarbij we in eerste instantie denken aan de wetenschappelijke pretenties van de algemene psychologie – en dan wordt ze inderdaad een psychotherapie als alle andere. Of moet ze zich integendeel eerst profileren en waarmaken als een nieuwe culturele institutie naast die wetenschap, naast godsdienst, kunst, opvoeding, politiek, enzovoort – om zich dan te kunnen ontpoppen tot een nieuw soort therapie – wat het publiek nog altijd van de psychoanalyse verwacht (Lacan, 1966 [1955], 324). Elke analyticus krijgt inderdaad dagelijks te horen welke opluchting het betekent om te mogen klagen tegen iemand die niet antwoordt als een weten-

schapper, een pastoor, een politieker, een opvoeder, etc. De psychoanalyse moet dus proberen een antwoord te ontwikkelen op het gat in de markt van de bestaande culturele antwoorden op het onbehagen in de cultuur, op het onbehaaglijk probleem van het verlangen. Ze moet niet *per se* leiden tot een verzoening met één der bestaande antwoorden.

Men zal opmerken dat deze visie het klassiek onderscheid tussen het therapeutisch en cultureel belang van de psychoanalyse teniet doet (Freud, 1960 [1913b]). Haar cultureel belang is immers haar therapeutisch belang; of het eerste is alleszins de voorwaarde voor het laatste.

Ik dit verband is het overigens tekenend dat Freud zichzelf nooit echt heeft beschouwd als een therapeut. Dit was niet alleen zo in de praktijk – waarin hij inderdaad van langsom minder therapeutisch bedoelde analyses deed en van langsom meer tijd spendeerde om cultureel belangrijke bezoekers uit den vreemde de waarde van de psychoanalyse aan den lijve te laten ervaren. Ook theoretisch taande zijn aanvankelijke interesse voor de kliniek van neurosen, psychoses en perversies en wijdde hij zich meer en meer aan culturele instituties. In den beginne was dat vooral de kunst, waarbij hij ertoe neigde om deze te idealiseren tegenover zijn eigen analytische positie. Tegen het einde ging hij echter meer en meer in de clinch met de religie, in een poging om de specificiteit van de analytische positie, met het belang van de Oedipale vader, af te bakenen tegenover de religieuze variant van de Naam-des-Vaders.

Als men later ook Lacan heeft verweten van kliniek en therapeutiek te verwaarlozen, dan is dat slechts kunnen gebeuren omdat hij, nog explicieter dan de laatste Freud, heeft geprobeerd om de psychoanalyse eerst te funderen als culturele institutie. In zijn termen is dat de psychoanalyse als nieuw *discours* – naast het meesterdiscours, het hysterisch discours en het universitair discours.

Tenslotte zijn het, tussen de grote theoretici Freud en Lacan, juist de grote Freudiaanse therapeuten die zich, aan de grens van hun verlangen om te genezen, hebben opgeworpen tot voorvechters van een maatschappelijk-culturele revolutie. Gedreven therapeuten, zoals Reich, hadden immers in hun kliniek ervaren en, in zijn geval, ook op paranoïde wijze begrepen dat de psychoanalyse nooit therapeutisch kan werken zonder voorafgaande culturele revolutie. Tegengesteld aan Freud en Lacan probeerden zij echter met de psychoanalyse bestaande culturele instituties te veranderen, zonder eerst de psychoanalyse zelf te gronden als nieuwe culturele institutie, met een eigen inherent therapeutisch effect. Het is inderdaad mijn overtuiging dat de psychoanalyse niet geroepen is om (andere) culturele instituties te verbeteren, of eventueel zelfs te bestrijden, omdat deze ziekmakend zouden zijn – wat ze ongetwijfeld zijn. Psychoanalyse is niet de metatherapie van de therapieën die alle culturele instituties in wezen zijn. Als ze deze analyseert, dan is dat eerst en vooral in een poging om haar eigen radicaal nieuwe identiteit als culturele institutie, en dus ook als therapie, te funderen.

Van 'Neurosenwahl' tot 'Kulturwahl'

Tot slot kan de psychoanalyse als nieuwe culturele institutie ook toelaten om op het einde van de analyse een bredere visie te ontwikkelen dan in analytische middens soms

het geval is. De neiging bestaat inderdaad om maar oog te hebben voor één mogelijke uitkomst van een analyse, het voorbeeldige geval namelijk van de analysant die zelf analyticus wordt. Dat is alleszins het einde dat theoretisch het makkelijkst te verklaren valt.

Daartegen ingaand stel ik nu dat een analyse in het beste geval, na de traversering van het fantasme, voor een keuze plaatst. Deze verplichte keuze bestempel ik als een cultuurkeuze en als dusdanig stel ik haar tegenover de neurosekeuze (*Neurosenwahl*) of de verplichting om, vanuit specifieke kindertrauma's en de oplossing daarvan in het Oedipuscomplex, te kiezen voor een of andere neurose, psychose of perversie. De psychoanalyse lijkt inderdaad een verschuiving te kunnen bewerkstelligen: van deze neurosekeuze, die in een impasse en van daaruit ook in analyse brengt, naar een cultuurkeuze, die uiteindelijk kan toelaten om uit die impasse te geraken en van daaruit ook een dubbel punt achter een analyse te zetten. Meer concreet: wat een analyse beëindigt is niet het inzicht in de eigen klinische structuur – "Ik ben hysterisch..." – en de aanvaarding daarvan – "... en ik heb er zelf voor gekozen!". Dit heeft uiteraard een niet te onderschatten therapeutisch belang. Belangrijker lijkt echter de mogelijke ontdekking dat een particulier verlangen – hoe neurotisch ook – toch langs één of andere kant blijkt te passen in één welbepaalde culturele matrijs: religie, kunst, politiek, opvoeding, wetenschap, etc. Of daarin juist nergens past. In dit laatste geval kan het verlangen dan nog altijd asiel vinden in de nieuwe matrijs die de psychoanalyse is.

Deze ontdekking is een inderdaad een keuze, een cultuurkeuze, in vergelijking met wat daaraan vooraf gaat. Wie nog volledig gegrepen zit in zijn neurosekeuze, denkt immers zijn verlangen te kunnen vinden, of eventueel te vrijwaren, door zich hysterisch te verdelen over verschillende culturele instituties. De neuroticus is bijgelovig, pseudo-artistiek, sciëntistisch, en gaat eventueel zelfs de psychoanalytische toer op... wanneer het hem goed uitkomt om zijn verlangen te vermijden. Dit geschipper tussen verschillende discours, deze weigering om dupe te zijn van één discours, bestempelt Lacan als een vorm van debiliteit. Op dit punt dwingt het einde van een psychoanalyse de neuroticus dan tot een keuze. En niets zegt dat dit een keuze voor de psychoanalyse moet zijn. Traversering van het fantasme maakt van iemand niet automatisch een analyticus. Wel kan ze neurotische remmingen opheffen en het toelaten om radicaal te kiezen voor bijvoorbeeld kunst, wetenschap, opvoeding, politiek, maar ook religie...

Freuds as zou ongetwijfeld weer vuur vatten mocht hij dit horen, maar toch lijkt de keuze voor de religie paradoxaal genoeg nog het beste bewijs te zijn dat het op het einde van een analyse inderdaad om een echte keuze gaat. Het ware geloof is immers geen kwestie van een naïef geloof in god. Daarbij verwijs ik naar Pascals gok (*pari*) op het bestaan van god. Als god blijkt te bestaan, wint de gelovige na dit leven een oneindig aantal oneindig gelukkige levens. In het ander geval heeft hij slechts dit enige nietige bestaan op aarde verspeeld. Het eigen leven zet men dus niet op het spel vanuit de delirante zekerheid van het geloof, maar in een berekende keuze – wat we een act kunnen noemen. Eenzelfde gok, en dus niet een geloof, lijkt aan de basis te liggen van alle andere cultuurkeuzes, deze voor de psychoanalyse incluis.

Deze gok op één welbepaalde culturele institutie, als therapie voor het onbehagen van het verlangen in de cultuur, gebeurt in het volle besef van de onmogelijkheid die daar-

aan telkens inherent is – wat ik hogerop al ironisch benoemde als een negatieve therapeutische reactie. Als mogelijke oplossing reveleert elke culturele institutie een ander facet van de onmogelijke situatie waarin de cultuur de mens plaatst. De onmogelijkheid waarvoor de psychoanalyse de ogen opent, is deze van de seksuele verhouding. Aan gene zijde van het fantasme blijkt dat er geen seksuele verhouding tussen man en vrouw mogelijk is, gewoon doordat De Vrouw niet bestaat (Lacan, 1975 [1972-1973], 68). Tot deze desillusie was Freud nog niet gekomen. Wel was hij er al van doordrongen dat God niet bestaat. Tot ieders verrassing distilleerde hij daaruit dan de ironische ethiek dat het niet is omdat God niet bestaat dat we er niet op een of andere wijze rekening moet mee houden – bijvoorbeeld onder de gedaante van de symbolische Naam-des-Vaders uit het Oedipuscomplex – waarvan Lacan stelde dat het kwestie is van het zonder hem te kunnen stellen op voorwaarde dat men er gebruik van maakt (Lacan, [1975-1976], 13-04-76). *Mutatis mutandis* lijkt Lacan nu ook hetzelfde soort ironische ethiek tegenover De Vrouw te huldigen. Alhoewel ook De Vrouw niet bestaat, moeten we ook met haar op een of andere wijze rekening houden – bijvoorbeeld onder de gedaante van een vrouw en nog een vrouw en nog een vrouw en nog een... – wat de belofte van iets nieuws in de liefde lijkt in te houden (Lacan, 1974, 49).

Literatuur

Abraham, K. (1982 [1911 en 1925]). Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch. In: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 289-348.

Abraham, K., (1982 [1910]). Über hysterische Traumzuständen. In: *Gesammelte Schriften* (Hrg. J. Cremerius), Bd I, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 203-231.

Adams, R.M. (1962). *Surface and Symbol*. OUP.

American Psychiatric Association (1994). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (4th Ed.), Washington DC: American Psychiatric Association.

André, S. (1993). *L'imposture perverse*, Paris: Seuil.

André, S. (1998). *Vergänglichkeit* (internet-discussielijst AMP-Messager, 22-10-98).

André, S. (1999). *La signification de la pédophilie* (Lausanne, 08-06-99), http://users.skynet.be/Polis.

André, S. (2001). *FLAC, récit (suivi de: L'écriture commence où finit la psychanalyse)*, Marseille: Que.

Aparicio, S. (1992). Être fille: une biographie d'Anna Freud. *Revue de l'École de la Cause freudienne*, 20, 61-64.

Association Mondiale de Psychanalyse (1994). *Comment finissent les analyses*, Paris: Seuil.

Barbee, L.S (2001). *Casebook Jack The Ripper*, www.casebook.org.

Disney (1993 [1991]). *Beauty and the Beast*, Walt Disney Company (video Belle en het Beest, Buena Vista Home Entertainment).

Bettelheim, B. (1975). *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*. London: Penguin.

Billiet, L. (1996). *Het gebroken oor. Lacan voor de kliniek van de psychose*, Gent: Idesça.

Breton, A. (1935). Phare de la Mariée. *Le Minotaure*, 6, 45-49.

Brod, M. (1974). *Über Franz Kafka*, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch.

Bryssinck, D. (2000). Psychosis, Toxicomania and 'The Homeless'. *The Letter. Lacanian Perspectives on Psychoanalysis*, 20, 117-130.

Butor, M. & P. Emmanuel (1996). *Cremonini (1958-1961). Minéral, végétal, animal*. Paris: Seuil.

Camfield, W. (1991). Marcel Duchamp's Fountain: Aesthetic object, Icon, or Anti-Art? In: De Duve, T., *The definitely unfinished Marcel Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 133-186.

Cardinal, M. (1975). *Les mots pour le dire*. Paris: Grasset.

Cornwell, P. (2002). *Portrait of a Killer: Jack ther Ripper – Case Closed*. London: Time Warner.

Cotard, J. (1880). Du délire hypocondriaque dans une forme grave de mélancolie anxieuse. *Annales médico-psychologiques*, IV.

Cotard, J. (1882). Du délire des négations. *Archives de Neurologie et de Psychiatrie*, 11, 152-170 en 12, 282-296.

De Duve, T. (1984). *Nominalisme Pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris: Minuit.

De Duve, T. (2000). *Voici, 100 ans d'art contemporain*. Gent-Brussel: Ludion-Flammarion.

De Kesel, M. (2002). *Eros en ethiek. Een lectuur van Jacques Lacans Séminaire VII*, Leuven-Leusden: Acco.

De Vries, J. & de Tollenaere, F. (1983). *Etymologisch woordenboek*, Utrecht-Antwerpen: Aula-Spectrum.

Deleuze, G. (1967). *Présentation de Sacher Masoch. Le froid et le cruel (Avec le texte intégral de "La Vénus à la Fourrure")*. Paris: Minuit.

Deleuze, G. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure.* Paris: Minuit.

Deutsch, H. (1934). Über einen Typus der Pseudoaffektivität ('Als ob'). *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 323-335.

D'Harnoncourt, A. & McShine, K. (eds.) (1989 [1973]). *Marcel Duchamp*, Munich: Prestel Verlag (in cooperation with The Museum of Modern Art and the Philadelphia Museum of Art).

Di Ciaccia, A. (2001). Sicut palea, *La Psicoanalisi*, 29, 225-229.

Duchamp, M. (1975). *Duchamp du signe. Écrits* (réunis et présentés par M. Sanouillet, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de E. Peterson). Paris-Flammarion.

Duchamp, M. (2000). *Affectionately, Marcel. The selected correspondance of Marcel Duchamp* (ed. F.M. Naumann & H. Obalk, transl. J. Taylor). Gent-Amsterdam: Ludion.

Ducrot O. & Todorov T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage*. Paris: Seuil.

Dupont, J. (1982). Einleitung. In: Ferenczi, S., *Schriften zur Psychoanalyse* (Auswahl), Bd II. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, IX-XII.

Foudraine, J. (1971), *Wie is van hout... Een gang door de psychiatrie*, Baarn: Ambo.

Freud, A. (1922). Schlagephantasie und Tagtraum. *Imago*, 8, 317-332.

Freud, A. (1971 [1966]). The ideal psychoanalytic Institute. A Utopia. In: *The Writings of Anna Freud*, VII, New York: IUP, 73-74.

Freud, S. (1950 [1895]). Entwurf einer Psychologie. In: *Aus den Anfängen der Psychoanalyse, Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizzen aus den Jahren 1887-1902*, Frankfurt/Main: Fischer, 297-384.

Freud, S. (1985 [1887-1904]). *Briefe an Wilhelm Fliess* (Ungekürzte Ausgabe, Hrg. J. M. Masson), Frankfurt/Main: Fischer.

Freud, S. (1960 [1899]). Die Traumdeutung. In: *Gesammelte Werke*, II-III, Frankfurt/Main: Fischer, 1-724.

Freud, S. (1960 [1905]). Drei Ahbandlungen zur Sexualtheorie. In: *Gesammelte Werke,* V, Frankfurt/Main: Fischer, 27-145.

Freud, S. (1960 [1908a]). Charakter und Analerotik. In: *Gesammelte Werke*, VII, Frankfurt/Main: Fischer, 203-209.

Freud, S. (1960 [1908b]). Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität. In: *Gesammelte Werke*, VII, Frankfurt/Main: Fischer, 191-199.

Freud, S. (1960 [1909a]). Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose. In: *Gesammelte Werke*, VII, Frankfurt/Main: Fischer, 379-463.

Freud, S. (1960 [1909b]). Analyse der Phobie eines funfjährigen Knaben. In: *Gesammelte Werke*, VII, Frankfurt/Main: Fischer, 243-377.

Freud, S. (1960 [1910]). Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci. In: *Gesammelte Werke*, VIII, Frankfurt/Main: Fischer, 128-211.

Freud, S. (1960 [1911]). Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides). In: *Gesammelte Werke*, VIII, Frankfurt/Main: Fischer, 239-316.

Freud, S. (1960 [1913a]). Zur Einleitung der Behandlung. In: *Gesammelte Werke* VIII, Frankfurt/Main: Fischer, 454-478.

Freud, S. (1960 [1913b]). Das Interessse an der Psychoanalyse, In: *Gesammelte Werke*, VIII, Frankfurt/Main: Fischer, 390-420.

Freud, S. (1960 [1915a]). Trauer und Melancholie). In: *Gesammelte Werke*, X, Frankfurt/Main: Fischer, 428-446.

Freud, S. (1985 [1915b]). *Übersicht der Übertragungsneurosen* (Ein bisher unbekanntes Manuskript. Hrg. I. Grubrich-Simitis), Franfkurt am Main: Fischer.

Freud, S. (1960 [1916]). Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit. In: *Gesammelte Werke*, X, Frankfurt/Main: Fischer, 364-391.

Freud, S. (1960 [1916-1617]). Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: *Gesammelte Werke*, XI, Frankfurt/Main: Fischer.

Freud, S. (1960 [1917]). Das Tabu der Virginität. In: Gesammelte Werke, XII, Frankfurt/Main: Fischer, 161-180.

Freud, S. (1960 [1919]). Ein Kind wird geschlagen. Beitrag zur Kenntnis der Entstehung sexueller Perversionen. In: *Gesammelte Werke* XII, Frankfurt/Main: Fischer, 197-226.

Freud, S. (1960 [1923a]). Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert. In: *Gesammelte Werke*, XIII, Frankfurt/Main: Fischer, 317-353.

Freud, S. (1960 [1923b]). Das Ich und das Es. In: *Gesammelte Werke*, XIII, Frankfurt/Main: Fischer, 237-289.

Freud, S. (1960 [1924]). Das ökonomische Problem des Masochismus. In: *Gesammelte Werke*, XIII, Frankfurt/Main: Fischer, 371-383.

Freud, S. (1960 [1925]. Die Verneinung, In: *Gesammelte Werke*, XIV, Frankfurt/Main: Fischer, 11-15.

Freud, S. (1960 [1926]). Hemmung, Symptom und Angst. In: *Gesammelte Werke*, XIV, Frankfurt/Main: Fischer, 113-205.

Freud, S. (1960 [1927]). Der Humor. In: *Gesammelte Werke*, XIV, Frankfurt/Main: Fischer, 384-389.

Freud, S. (1960 [1930]). Das Unbehagen in der Kultur, In: *Gesammelte Werke*, XIV, Frankfurt/Main: Fischer, 421-506.

Freud, S. (1960 [1937]). Die endliche und die unendliche. In: *Gesammelte Werke*, XVI, Frankfurt/Main: Fischer, 59-99.

Freud, S. & C. G. Jung (1974 [1906-1923]). Briefwechsel (Hrsg. W. Mc Guire & W. Sauerländer). Frankfurt am Main: Fischer.

Freud, S. & Andreas-Salomé, L., (1980 [1966]). *Briefwechsel* (Hrsg. E. Pfeiffer). Frankfurt am Main: Fischer.

Groddeck, G. (1979 [1923]). *Das Buch vom Es. Psychoanalytische Briefe an eine Freundin*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch.

Hartwich, A. (1937). *Die Verirrungen des Geschlechtslebens. Nach Dr. R. v. Krafft-Ebing, Psychopathia Sexualis. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen*. Zürich-Leipzig: Müller.

Hemmerechts, K. (1988). Bloembakken. In: *Weerberichten*. Antwerpen-Baarn: Houtekiet, 1988, 114-126.

Hermans, W.F. (1953). *Paranoia*. Amsterdam: Van Oorschot.

Jonckheere, L. (1987). De angst volgens Schreber. *Psychoanalytische Perspectieven*, 10, 50-58.

Jonckheere, L. (onuitgegeven [1987-1988]). Angst als reële in het psychoanalytisch discours. Aan de praxis voorafgaande vragen (verhandeling ingediend tot het behalen van de graad van doctor in de Psychologische en Pedagogische Wetenschappen, richting Ontwikkelings- en Klinische Psychologie, Promotor Prof. Dr. J. Quackelbeen, Universiteit Gent.

Jonckheere, L. (1992). Lacans bestiarium. *Rondzendbrief uit het Freudiaanse veld*, X, 50, 22-32.

Jonckheere, L. (1993a). Borderline. *Psychoanalytische Perspectieven*, 18, 81-98.

Jonckheere, L. (1993b). De psychoanalyse en het Kafkaiaanse Unheimliche. *Psychoanalytische Perspectieven*, 19-20, 143-157.

Jonckheere, L. (1994a). Het fantasme als motor van een analyse, "La mariée mise à nu par ses célibataires, même". *Psychoanalytische Perspectieven*, 73-82.

Jonckheere, L. (1994b). Het structurele belang van de infantiele fobie. *Rondzendbrief uit het Freudiaanse veld*, XII, 45-49.

Jonckheere, L. (1995). La névrose d'angoisse freudienne comme réel préanalytique dans la nosologie psychanalytique. In Geerardyn, F. & G. Van de Vijver. *Aux sources de la psychanalyse. Une analyse des premiers écrits de Freud (1877-1900)*, Paris-Montréal: Harmattan, 181-190.

Jonckheere, L. (1998). Latent thoughts for a Freudian theory of neurotic depressions. *The Letter. Lacanian Perspectives on Psychoanalysis*, 13, 1-38.

Jonckheere, L. (1999a). *Être trahi impunément: une remarque sur le partenaire du pervers (la pédophilie comme paradigme)*. http://users.skynet.be/Polis.

Jonckheere, L. (1999b). La réaction thérapeutique négative à l'interprétation. Une contribution à la distinction entre psychanalyse et psychothérapie. *Mental, Revue internationale de santé mentale et psychanalyse appliquée*, 7, 117-146.

Jonckheere, L. (1999c). According to Marcel Duchamp: "la Mariée mise à nu par ses célibataires, même" and the ready-made. *The Letter, Lacanian Perspectives on Psychoanalysis*, 15, 1-50.

Jonckheere, L. (2000a). Het Beest in Kafka. Een Lacaniaanse psychoanalyticus in het Kafkaiaanse bestiarium. *Encore, Tijdschrift voor psychoanalyse en cultuur*, I, 2, 22-41.

Jonckheere, L. (2000b). The melancholic disposition of the mathematical mind according to Henry of Ghent. *Ornicar? Digital* (Revue électronique multilingue de psychanalyse, publiée à Paris par Jacques-Alain Miller), 144, http://www.wapol.org/ornicar.

Jonckheere, L. (2001). *Notes de lecture de FLAC, un récit de Serge André (I. Un Nom, Trois Styles; II. Le Sujet; III. Le Père et La Mère; IV. Devenir écrivain comme acte; V. L'éventration: un fantasme ou un au-delà du fantasme*. http://users.skynet.be/Polis/1/artandre1fr.htm.

Jonckheere, L. (2002a). www.Freud: Freud over werken, werken en nog eens werken (symposium "Burnout binnen de sociale band"). http://allserv.rug.ac.be/~evdbussc/index.html.

Jonckheere, L. (2002b). Een psychoanalytische rondleiding doorheen de collectie van het SMAK. *Kunst Nu*, maart-april 2002, 30-37 en mei-juni 2002, 31-35 en september-oktober 2002, 32-37.

Jonckheere, L. (2002-2003). Klein Kruipend Ongedierte in het oeuvre van Jan Fabre. Fabre, Kafka en Duchamp met een Freudiaans sausje. *Kunst Nu*, november-december 2002, januari 2003, 2-11.

Jones E. (1955). *Sigmund Freud. Life and Work* (3 vols.). London: Hogarth.

Joyce, J. (1971 [1922]). *Ulysses*. London: Penguin.

Kafka, F. (1970). *Sämtliche Erzählungen* (Hrg. P. Raabe). Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch.

Kafka, F. (1973 [1910-1923]). *Tagebücher*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch.

Katholieke Bijbelstichting Boxtel (1966). *Het Oude Testament* (5 vols.). Brugge: Desclée De Brouwer.

Klein, M. (1975 [1930]). The importance of symbolformation in the development of the ego. In *The Writings of Melanie Klein, Vol. I: Love, Guilt and Reparation and Other Works (1921-1945*). London: Hogarth, 219-232.

Lacan, J. (1966 [1951]). Intervention sur le transfert. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 215-228.

Lacan, J. (1966 [1954]). Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la 'Verneinung' de Freud. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, 381-399.

Lacan, J. (1966 [1955]). Variantes de la cure-type. In: *Écrits.* Paris: Seuil, Écrits, 323-362.

Lacan, J. (1966 [1957a]). L'instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud. In: *Écrits.* Paris: Seuil, 493-530.

Lacan, J. (1966 [1957b]). D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, 531-583.

Lacan, J. (1966 [1958]). La direction de la cure et les principes de son pouvoir. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 585-646.

Lacan, J. (1966 [1960]). Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 793-828.

Lacan, J. (1966 [1961]). La métaphore du sujet. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 889-892.

Lacan, J. (1966 [1962]). Kant avec Sade. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 765-792.

Lacan, J. (1966). Sartre contre Lacan: bataille absurde. *Le Figaro Littéraire*, 1080, 4.

Lacan, J. (2001 [1967]). Proposition du 9 octobre 1967 sur le psychanalyste de l'École. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 243-260.

Lacan, J. (2001 [1971]). Lituraterre. In: *Autres Écrits*. Paris: Seuil, 11-22.

Lacan, J. (1974). *Télévision*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (1975 [1953-1954]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre I, Les écrits techniques de Freud*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (1978 [1954-1955]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (1981 [1955-1956]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre III, Les psychoses*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (1994 [1956-1957]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre IV, La relation d'objet (et les structures freudiennes).* Paris: Seuil.

Lacan, J. (1998 [1957-1958]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre V, Les formations de l'inconscient*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (onuitgegeven [1958-1959]). *Le Séminaire, Livre VI, Le désir et son interprétation*.

Lacan, J. (1986 [1959-1960]), *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre VII, L'éthique de la Psychanalyse*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (onuitgegeven [1961-1962]). *Le Séminaire, Livre IX, L'identification*.

Lacan, J. (onuitgegeven [1962-1963]). *Le Séminaire, Livre X, L'angoisse.*

Lacan, J. (1973 [1964]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (onuitgegeven [1964-1965]). *Le Séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse.*

Lacan, J. (onuitgegeven [1966-1967]). *Le Séminaire, Livre XIV, La logique du fantasme.*

Lacan, J. (onuitgegeven [1968-1969]). *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'Autre*.

Lacan, J. (1991 [1969-1970]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (1975 [1972-1973]). *Le Séminaire (texte établi par J.-A. Miller), Livre XX, Encore*. Paris: Seuil.

Lacan, J. (onuitgegeven [1973-1974]). *Le Séminaire, Livre XXI, Les non-dupes errent*.

Lacan, J. (onuitgegeven [1975-1976]). *Le Séminaire, Livre XXIII, Le sinthome*.

Lebel, R. (1985). *Marcel Duchamp*. Paris: Belfond.

Leprince de Beaumont, Mme. (1999 [1756]). *La Belle et la Bête et autres contes* (Présentation, notes, chronologie, dossier-lecture et dossier-jeu par A. Bervas-Leroux). Paris: Flammarion.

Lévi-Strauss, C. (1958 [1955]). La structure des mythes. In: *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 227-256.

Lyotard, J.-F. (1977). *Les TRANSformateurs Duchamp*. Paris: Galilée.

Miller, J.-A. (1966). Index raisonné des concepts majeurs. In: Lacan, J., *Écrits*. Paris: Seuil, 900.

Miller, J.-A. (1981). P.L.P.1. *Delenda*, 6, 88-90.

Miller, J.-A. (1984). C.S.T. *Ornicar?*, 29, 142-147.

Miller, J.-A. (1996). L'interprétation à l'envers. *La Cause freudienne, Revue de Psychanalyse*, 32, 9-14.

Miller, J.-A. (onuitgegeven [1982-1983]). *Séminaire: Du symptôme au fantasme et retour.*

Miller, J.-A. (onuitgegeven [1985-1986]). *Séminaire: Extimité*.

Miller, J.-A. (onuitgegeven [1995-1996]). *Séminaire: La fuite du sens*.

Miller, J.-A. (onuitgegeven [1997-1998]). *Séminaire: Le partenaire-symptôme*.

Morel, F. (1994). La 'non-Witz' du mélancolique. *Lettre mensuelle de l'École de la Cause freudienne*, 126, 23-26.

Morel, F. (1998). Mélancolie, nom propre du sujet. *La Cause freudienne, Revue de l'École de la Cause freudienne*, 39, 97-102.

Ornicar? (1985), 32.

Rado, S. (1927). Das Problem der Melancholie. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, XIII, 439-455.

Reboul, J. (1954). Machines célibataires, schizophrénie et 'Lune noire'. *Journal Intérieur du Cercle d'Etudes Métaphysiques*, 1.

Ritzer, G. (1996 [1992]). *The McDonaldization of Society. An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life* (revised edition). ThousandOaks-London-NewDelhi: Pine Forge.

Rümke, H. (1954-1967). *Psychiatrie*. Amsterdam-Haarlem: Scheltema & Holkema.

Sacher-Masoch, L. von (1980 [1870]). *Venus im Pelz.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.

Schokker, J. en T. Schokker (2000). *Extimiteit. Jacques Lacans terugkeer naar Freud*. Amsterdam: Boom.

Schreber, D. P. (1973 [1903]). *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (Hrsg. M. Weber). Frankfurt/M-Berlin-Wien: Ullstein.

Schreber, D. P. (1975 [1903]). Mémoires d'un névropathe (tr. P. Duquenne et N. Sels). Paris: Seuil.

Schwarz, A. (1989 [1973]). The alchemist stripped bare in the bachelor, even. In: D'Harnoncourt, A. & K. McShine (eds.). *Marcel Duchamp*, Munich: Prestel Verlag (in cooperation with The Museum of Modern Art and the Philadelphia Museum of Art), 81-89.

Schwarz, A. (1997 [1969]). *The complete works of Marcel Duchamp. Third revised and expanded edition, vol. I, The Text & vol. II, The Plates, Critical Catalogue Raisonné, The Bibliographies*, New York: Delano Greenidge.

Strachey, J. (1934). The nature of therapeutic action in psycho-analysis. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 15, 127-159.

Tellenbach, H. (1961). *Melancholie; Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik*. Springer.

Tisseron, S. (1985). *Tintin chez le psychanalyste*, Paris: Aubier.

Tomkins, C. (1996). *Duchamp. A Biography.* London: Chatto & Windus.

van Dale (2002). *Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (op cd-rom, plusversie 1.2 A). Utrecht-Antwerpen: Van Dale Lexicografie.

Vereecken, C. (1984). Une difficulté de l'analyse des mélancoliques. *Actes de l'École de la Cause freudienne*. Paris: ECF, 74-80.

Verhaeghe, P. (1987). *Tussen hysterie en vrouw. Een weg door honderd jaar psychoanalyse*. Leuven-Amersfoort: Acco.

Verhaeghe, P. (1993). Borderline, een gewichtige zaak. *Psychoanalytische Perspectieven*, 18, 99-116.

Verhaeghe, P (1998). *Liefde in tijden van eenzaamheid. Drie verhandelingen over drift en verlangen*. Leuven-Amersfoort: Acco.

Verhaeghe, P. (2002). *Over normaliteit en andere afwijkingen. Handboek klinische psychodiagnostiek*, Leuven-Leusden: Acco.

Wacjman, G. (2000). L'art, la psychanalyse, le siècle. In: *Lacan, l'écrit, l'image* (textes de J. Aubert, F. Cheng, J.-C. Milner, F. Regnault et G. Wacjman – sous la direction de l'ECF). Paris: Flammarion, 27-54.

Winterstein, A. von (1989 [1929]). *Dürers Melancholie. Een psychoanalytische benadering* (vert. W. Oranje), Boom: Meppel.

Young-Bruehl E. (1988). *Anna Freud. A biography.* New York-London-Toronto-Sydney-Tokyo: Summit.

Index

A

Abraham, Karl
act van de analyticus
acting out
actuele neurose
Adler, Alfred
alcoholisme
anale
analyticus
  als product van het einde van een analyse
  zie act
  zie didactische analyse
  zie neutraliteit
  zie passe
  zie présence
  zie controleanalyse
  zie tegenoverdracht
  zie traversering van het fantasme
André, Serge
Andreas-Salomé, Lou
anesthetica
angst
  in de psychose
  zie fobie
  zie hulpeloosheid
  zie paniek
  zie gewetensangst
antropologie
Aparicio, Sol
apatheia
aphanisis
Aquino, Thomas van
arbeidsongeschiktheid
Aristoteles
auspicia
autoanalyse van Freud

B

Bedeutung
Bejahung
Bejahung
ironisme d'affirmation
"Belle en het Beest"
Bernfeld, Siegfried
betekenaar
  le signifiant représente le sujet pour un autre signifiant
  zie fobie
  zie Naam-des-Vaders
bipolaire stoornis
Boeddhisme
borderline
  zie angstneurose
  zie *acting out*
Boven-Ik
  als *His Master's Voice*
  als *jouissance obscène et féroce*
Breton, André
Burlingham, Dorothy

C

Cage, John
canaille
capitonnage, punt van
Carroll, Lewis
castratie
Cézanne, Paul
che vuoi?
chiffrage
coïtus interruptus

hyperconformisme
controleanalyse
Cotard, Jules
Courbet, Gustave
Cremonini, Leonardo
cultuur
Kulturwahl
onbehagen in de
psychoanalyse als culturele institutie
cyclothymie

D

Da Vinci, Leonardo
dadaïsme
dagdroom
Dali, Salvador
de Duve, Thiery
De Kesel, Marc
debiliteit
Deconinck, Sophie
defenestratie
dekherinnering
delegeren
Deleuze, Gilles
Deutsch, Helen
diagnostiek
didactische analyse
Ding
Diogenes
Disney, Walt
doodsdrift
doorwerking
douleur d'exister
Dreier, Katherine
drift
pulsêtre
Triebverarmung
vivre la pulsion
innere Verblutung
droom
Irmadroom
droomduiding
zie navel
DSM-IV
dubbeldiagnose
Duchamp, broers
Duchamp, Madeleine
Duchamp, Magdeleine
Duchamp, Marcel – "à propos jeune soeur"
Duchamp, Marcel – "Air de Paris"
Duchamp, Marcel – "Appolinère enameled"
Duchamp, Marcel – "Belle haleine"
Duchamp, Marcel – "Boîte en valise"
Duchamp, Marcel – "Boîte verte"
Duchamp, Marcel – "Corkshrew's shadow"
Duchamp, Marcel – "définitivement inachevé"
Duchamp, Marcel – dochter
Duchamp, Marcel – "Dulcinée"
Duchamp, Marcel – "En avance du bras cassé"
Duchamp, Marcel – "Etant donnés"
Duchamp, Marcel – "Feuille de vigne femelle"
Duchamp, Marcel – "Fresh Widow"
Duchamp, Marcel – "Hat rack"
Duchamp, Marcel – "incesticide"
Duchamp, Marcel – "Jeune homme et jeune fille dans le printemps"
Duchamp, Marcel – "Jeune homme triste dans un train"
Duchamp, Marcel – "Joueurs d'échec"
Duchamp, Marcel – "La mariée mise à nu par ses célibataires, même"
Duchamp, Marcel – "LHOOQ" (Mona Lisa)
Duchamp, Marcel – "libération complète"
Duchamp, Marcel – "mise à nu"
Duchamp, Marcel – "Moulin à café"
Duchamp, Marcel – "Nobody is perfect"
Duchamp, Marcel – "Objet dard"
Duchamp, Marcel – "Peigne"
Duchamp, Marcel – "Pharmacie"
Duchamp, Marcel – "Portrait de joueurs d'échec"
Duchamp, Marcel – "R.Mutt"
Duchamp, Marcel – "Rasée" (Mona Lisa)
Duchamp, Marcel – "Ready-made malheureux"
Duchamp, Marcel – "Roue de bicyclette"
Duchamp, Marcel – "Rrose Sélavy"
Duchamp, Marcel – "Sèche-bouteilles"
Duchamp, Marcel – "Sonata"
Duchamp, Marcel – "Trébuchet"
Duchamp, Marcel – "Wanted"
Duchamp, Marcel – "Why not sneeze Rrose Sélavy"
Duchamp, Marcel – "Yvonne et Magdeleine déchiquetées"
Duchamp, moeder
Duchamp, Suzanne
Duchamp, Teeny
Duchamp, vader
Dummheit
Dürer, Albrecht
Dutroux, Marc

dwangneurose
zie fantasme
zie ongedaan maken

E

écriture
egoanalyse
einziger Zug
Eitingon, Max
elektroshock
énonciation
Entgegenkommen
Entstellung
epifanie
equivoque
erogeniteit
erotisme
ethiek
exhibitionisme
extiem

F

Fabre, Jan
fallische moeder
fallus
fantasme
"De Bruid wordt ontbloot" (ontblotingsfantasme)
"Een kind wordt geslagen" (slaagfantasme)
"Ik ben Verbrand"
"Ik ben ontheven van alle verplichtingen jegens U"
"Het wezen wordt ontweid"
als Slot
grammatica
in de dwangneurose
in de hysterie
loodgieterfantasme
ontblotingsfantasme
ontweiingsfantasme
prostitutiefantasme
slaagfantasme
verhouding tot fantasie
verhouding tot fobie
verleidingsfantasme
zwangerschapsfantasme
zie traversering
zie waan
zie verdrag
zie masturbatie
Ferenczi, Sandor
fetisjisme
fictie
Fischer, Bobby
FLAC
Flechsig, Paul
flexibiliteit
Fliess, Wilhelm
fobie
kattenfobie
keverfobie
paardenfobie
sterven van dorst
signifiant à tout faire
Foudraine, Jan
Frauenzimmer
Fremdkörper
Freud, Anna
etwas haben wollen
Gutsein
schwarzer Teufel
schone verhaaltjes
realisme
zie neurasthenie
zie masturbatie
zie sublimering
zie dagdroom
Freud, Mathilde
Freud, Oliver
Freud, Sigmund
Freud, Sophie
fugue

G

gaskamers
Gefüge
gelijkzwevende aandacht
genital love
genot
zie *jouissens*
Gesindel
gevalsstudie
gewetensangst
Gezelle, Guido
Gleizes, Albert
Groddeck, Georg

H

Haizmann, Christoph
Hans, kleine
Hartwich, Alexander
haruspicium
Hegel, Friedrich
hel
Hemmerechts, Kristien

Hergé
Hermans, Willem Frederik
holofrase
homoseksualiteit
hulpeloosheid
Human Resource Management
zie arbeidsongeschiktheid
zie flexibiliteit
zie potentieel
zie werk
humor
hypochondrie
hypomanie
hysterie
belle âme
zie fantasme

I

identificatie
alsof-identificatie
imaginaire identificatie
identificatie met de fallus
zie spiegelstadium
zie betekenaar
Ik
Ik-ideaal
impressionisme
incest
International Psychoanalytic Association
interpretatie
zie equivoque
mutatieve
timing van
verval van
zie *Witz*
zie ironie
ironie
ironisme d'affirmation

J

Jack the Ripper
Jones, Ernest
jouissens
Joyce, James
Jung, Carl Gustav

K

Kafka, Franz
kansspelen
Kant, Immanuel
karakter
Keverman
Klein, Melanie
Kraepelin, Emil
Krawall
kubisme
Kuifje
kunstenaar
Ehre, Macht und die Liebe der Frauen
zie therapie
zie Duchamp
zie André
zie Sacher-Masoch
kunstvoll

L

Lacan, Jacques
Lampl de Groot, Jeanne
Lanzmann, Claude
lapsus
Signorelli
Lebel, Robert
Lelièvre, Michel
Leprince de Beaumont, Madame
Lévi-Strauss, Claude
liefde
du nouveau dans l'amour
Sehnsucht nach Liebe in ihre psychische Form
Verzweiflungsschrei nach Liebe
zie *genital love*
loochening
Luther, Martin
lykantropie
Lyotard, Jean-François

M

Mallarmé, Stéphane
manisch-depressieve psychose
zie cyclothymie
zie bipolaire stoornis
zie hyperconformisme
mannelijkheidscomplex
Marx, Karl
masochisme
morele masochisme
zie verdrag
zie gewetensangst
zie schuldgevoel
zie zweep
massa
masturbatie
McDonaldization
meesterbetekenaar
Meester-slaaf

Mehrlust
Mehrwert
melancholie
  zie waan
  zie neologisme
  zie smart
  zie *douleur d'exister*
  zie defenestratie
  zie Cotard
  zie Tellenbach
même
metafoor
metapsychologie
metonymie
Meyrink, Gustav
Miller, Jacques-Alain
mise-à-nu
Möbiusband
Mona Lisa
Morel, François
mythe

N

Naam-des-Vaders
Narcisme
navel
negatieve therapeutische reactie
neologisme
neurasthenie
neurose
  Neurosenwahl
  perverse trekken
  zie dwangneurose
  zie fobie
  zie hysterie
  zie verdringing
neutraliteit, van de analyticus
Newman, Lottie
Nietzsche, Friedrich
noli me tangere
nominalisme
normaliteit

O

object (a)
Oedipus(complex)
oerscène
onbewuste
  désabonnement de l'inconscient
  l'inconscient est structuré comme un langage
  zie betekenaar
onding
ongedaan maken
ontwikkelingsgeschiedenis
onverschilligheid
orale
overdracht
  overdrachtsbetekenaar

P

paniek
paranoïa
parlêtre
Pascal, Blaise, *pari de*
passage à l'acte
passe
pedofilie
Peguy, Charles
penisnijd
perversie
  zie pedofilie
  zie masochisme
  zie sadisme
  zie voyeurisme
  zie fetisjisme
  zie neurose, perverse trekken
  zie loochening
Phantasie
Phantasieren
phimosis
Picabia, Francis
Plato
Poe, Edgar Allan
politie
postfreudianisme
potentieel
poubellication
preanalytische periode
premorbide persoonlijkheidsstoornis
présence van de analyticus
prostitutie
psychasthenie
psychiatrie
psychose
  zie manisch-depressieve psychose
  zie melancholie
  zie paranoia
  zie suppletie
  zie verwerping
psychoseksualiteit
psychotherapie
  kunst als
  psychanalyse n'est pas une thérapeutique comme les autres
puberteit

Q

Quackelbeen, Julien
Que faire?
querulant

R

R. Mutt
Rado, Sandor
Rattenman
Ray, Man
reactieformatie
ready-made
realisme
regressie
Reich, Wilhelm
reïncarnatie
religie
remming
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur
Ritzer, Georg
Roussel, Raymond
rouw
Rrose Sélavy

S

Sacher-Masoch, Leopold von
Sachs, Hans
Sade, Marquis de
sadisme
Santino, Peter
Sartre, Jean-Paul
schaamte
schaken
scheldwoord
Schelstraete, Frank
Schmerz
School, psychoanalytische
Schreber, Daniel Paul
schuldgevoel
  céder sur son désir
Schwarz, Arturo
scopisch
Segantini, Giovanni
seksualiteit
  il n'y a pas de rapport sexuel
  zie perversie
  zie fantasme
semblant
sens
shoah
Sickert, Walter Richard
sicut palea
Signorelli
sintoom
smart
spiegelstadium
sprookjes
  "Belle en het Beest"
Stekel, Wilhelm
stem
  une voix de fin silence
  in het sadisme
Stoa
Strachey, James
subject, gedeeld
sublimering
suppletie, in de psychose
symptoom
  partenaire-symptôme

T

Talion, wet van
Tanguy, Yves
tegenoverdracht
Tellenbach, H.
Texier, Helena
Thanatos
tic
Tisseron, Serge
Tomkins, Calvin
transformisme
transitionele object
traversering van het fantasme
  wilde
travestie

U

un-
Unartigkeit
unheimlich
Unwitz
urethrale

V

vader
  ... ou pire
  se passer du père à condition de s'en servir
  zie Naam-des-Vaders
Van Dongen, Kees
Varendonck, Julien
Veranstaltung
verdrag
verdringing

Vereecken, Christian
Verhaeghe, Paul
verkeer
verlangen
    le désir de l'homme est le désir de l'Autre
    en fantasme
verlangen van de Ander
    en fantasme
    verlangen van de Moeder
    verlangen van de moeder als krokodil
    Che vuoi?
Verneinung
verschranking
verschuiving
Vervaet, Rosi
verwerping
vraag naar analyse
vrije associatie
vrijgezel
vrouw
    La Femme n'existe pas

W

waan
    kleinheidswaan
    onsterfelijkheidswaan
    verbeestelijkingswaan
    verdoemdheidswaan
Wacjman, Gérard
Waldemar, Mister
Wall, Jeff
weerstand
weerwolf – zie lykantropie
werk
wetenschap
    vrolijke wetenschap
Winnicott, Donald
Wirklichkeit
Witz
    inconceivably private jokes
    zie interpretatie
Wortbrücke

Y

Young-Bruehl, Elisabeth

Z

Zucchi, Jacopo
zweep