HET VERLANGEN VAN DE ANALYTICUS[1] GEEN KUNST

Jonckheere Lieven

INLEIDING

Johan Késenne en ikzelf spreken hier samen over het verlangen. Wij zijn dan ook verondersteld dat verlangen te delen. Johan zal het hebben over het filosofische verlangen om te weten, ik over het verlangen van de analyticus. Van die twee modaliteiten van het verlangen lijkt het mij het meest noodzakelijk om dat van de analyticus af te splitsen van het verlangen zonder meer, als een uitzonderlijk verlangen met een meer dat ergens aan de gewone dialectiek van het verlangen ontsnapt, dialectiek zoals Lacan die ontwikkelt in 'Subversion du sujet en dialectique du désir' (1960).

Mijn uiteenzetting ligt in het verlengde van het seminarie dat ik een tweetal jaar geleden heb gehouden in het kader van het postgraduaat 'Psychoanalytische Perspectieven'. Sommigen herinneren zich daarvan misschien nog de titel : 'Reële onmogelijkheid en mythische mogelijkheden van de Freudiaanse analyticus' (1988-1989). Dat seminarie viseerde inderdaad, via allerlei omwegen, het verlangen van de analyticus. We volgden bijvoorbeeld hoe het verlangen van de analyticus het mogelijk maakt om een subject in zijn verdeeldheid, verlangen of hysterie te erkennen en van daaruit een analyse te starten. Of omgekeerd, hoe de angst of horreur van de analyticus tegenover zijn act hem die hysterie uit de overdracht doen verdringen en de terugkeer van die verdrongen hysterie als borderline van de analyse doen uitsluiten. Het is uiteraard niet de bedoeling dat ik dat seminarie hier resumeer.

[1] 02-10-1991

I.

HET VERLANGEN IS RELATIEF AAN HET DISCOURS

Ik heb beweerd dat het verlangen van de analyticus zich ergens onderscheidt van het verlangen zonder meer. Het is echter nog maar de vraag of er zoiets bestaat als het verlangen zonder meer.
Nemen we nu bijvoorbeeld Lacans theorie van de vier discours (zoals uiteengezet in het onlangs verschenen Sém XVII, 'L'envers de la psychanalyse' - 1969-1970). Ik zal hier niet de theorie van de vier discours beginnen uiteenzetten, ik verwijs er enkel naar om U eraan te herinneren dat het verlangen relatief is aan het discours. Het discours, zegt Lacan, is een sociale band, berustend op de taal, die als noodzakelijke structuur de perken van het altijd meer of minder occasionele spreken ver te buiten gaat. Dat discours is een structuur die vooraf gegeven is aan het spreken, die pas het spreken mogelijk maakt. Het verlangen is niets anders dan een open plaats, een leegte of gemis in dat discours, die sociale band of die talige structuur. Het is slechts vanuit die open plats in het discours dat het subject ka spreken. Die open plaats kan op vier verschillende wijzen ingenomen, dit levert vier verschillende verlangens of vier discours op.

1. S_1

Als de leegte of het gemis van het verlangen in het teken staat van de meesterbetekenaar, spreken we van een verlangen naar meesterschap of een meesterschap over het verlangen. Dat komt op hetzelfde neer. Dit is het meesterdiscours.

2. S_2

Als de leegte van het verlangen opgevuld wordt met het weten, met een transparant en geordend geheel van betekenaars, dan spreken we van het verlangen om te weten of het weten over het verlangen. Ook dat komt op hetzelfde neer. Dat is het geval in het universitair discours. Daarover zal Johan Késenne het hebben.

3. S

Het geval dat nog het best lijkt gedekt door onze vage formule van 'het verlangen zonder meer', is dat van het hysterisch discours. Daarin wordt de plaats van het verlangen bezet door het verdeelde subject. 'Bezet' is eigenlijk té plastisch, té suggestief uitgedrukt. Als het verlangen immers een gemis is of een kloof, dan is dat ook het geval voor het verdeelde subject : als de kloof tussen twee betekenaars. In dit geval probeert dus het subject de kloof van het verlangen te dichten met zijn eigen kloof. Het verdeelde subject lijkt dus de meest 'natuurlijke' variabele om die lege, onbekende plaats van het verlangen in te nemen. Er is een soort affiniteit tussen beide.

Parallel aan de vorige twee discours kunnen we die situatie benoemen als het verlangen van het subject of het subject van het verlangen. Maar radicaler nog betreft het eigenlijk het verlangen van het verlangen, het zuiver verlangen of het verlangen om het verlangen (zoals men zegt : 'de kunst om de kunst' - daarover gaan we het meteen uitgebreider hebben).

Voor dit hysterisch verlangen gelden een aantal even bekende als enigmatische Lacaniaanse formules : 'le désir de l'homme c'est le désir de l'Autre', 'le désir c'est son interprétation', of nog 'que le désir soit articulé, c'est justement par là qu'il n'est pas articulable'. Daarover zullen we het nu niet hebben.

4. (a)

Wij moeten ons hier immers bezighouden met de modaliteit van het verlangen in het vierde discours, dat van de analyticus. Er moet opgemerkt dat Lacan zijn vier discours, en dan vooral de wijze waarop het verlangen daarin is geïmpliceerd, slechts heeft kunnen onderscheiden en uitwerken vanuit het analytisch discours, dus vanuit de voorafgaande erkenning van het verlangen van de analyticus. Slechts het verlangen van de analyticus laat toe het verlangen van de meester, de universitair en de hysterica in hun eigenheid te erkennen.

Wat is dan dat verlangen van de analyticus. Wat zich daarin op de lege plaats van het verlangen bevindt is het object (a). Lacan spreekt in dit verband over het verlangen als object, en zelfs over het verlangen als object-oorzaak van het verlangen van het subject. Door zijn verlangen, en in zijn verlangen, is de analyticus dus geen subject, zoals het hysterisch subject. Hij is evenmin een ideaal; object zijn, of liever, de schijn daarvan ophouden, is juist het tegendeel van de schijn ophouden een ideaal te zijn. Wel is de analyticus dus een object, en het is **slechts als object dat hij de overdrachtsliefde van het subject kan oriënteren naar het eigen verlangen van het subject en niet naar een identificatie met hemzelf, analyticus, als ideaal of subject.**

Lacan parafraserend kunnen we zeggen dat het verlangen van de analyticus de vruchtbare 'Versagung' is van de analyse, in die zin dat hij er zich niet toe leent om voor het subject een ideaal te incarneren en dat hij dus de plaats vacant laat waarop hij geroepen is als ander een ideaal te incarneren, waarmee het subject dan zijn verdeeldheid kan dichten of identificeren. (Sém. VIII, p. 428).

Dat ideaal kan de meest uiteenlopende en tegensprekelijke vormen aannemen : van het obsessionele conformisme of de neutraliteit tot allerlei vormen van hysterisch non-conformisme of de doorbreking van de neutraliteit.

1. In mijn seminarie heb ik bijvoorbeeld getoond hoe de postfreudiaanse theorieën van de tegenoverdracht van de analyticus een ideaal maken. Sommige analytici zien zich inderdaad verplicht hun neutraliteit te laten vallen en hun angst cadeau te moeten doen aan hun analysanten. Daarbij verheffen zij hun angststignalen tegenover het eigen verlangen tot het teken van hun ideale en dus voorbeeldige aanpassing aan de realiteit die hun analysanten voor hen vormen. Voor ons betekenen die angstsignalen niets anders dan hun onaangepastheid aan hun eigen verlangen.
2. Meer in het algemeen kan ook het verlangen om analyticus te zijn beschouwd als een ideaal dat indruist tegen het verlangen van de analyticus. Volgens Laurence Bataille bijvoorbeeld, in een even mooi als beknopt artikeltje (Ornicar? 20-21, p. 71), is dat verlangen om analyticus te zijn het verlangen dat op de meest slinkse wijze de plaats inneemt van het verlangen van de analyticus. Ze toont onder andere hoe dat verlangen om analyticus te zijn haar ertoe heeft verleid om zogezegd klassieke analytische attitudes (neutraliteit) aan te nemen. "In de plaats van de schijn van het object als een niets op te houden, heb ik de schijn opgehouden van een beeld van een analyticus", zo bekent ze. Als analyticus zou men dan dit moeten doen, mag men dat niet doen.

Vanavond wil ik proberen het verschil te maken van het verlangen van de analyticus tot het ideaal dat hem het misschien het meest nabij is, dat hem het meest verleidelijk lijkt. En dat zeker voor analytici die zich in hun verlangen op Freud beroepen. Dat is het ideaal van de kunstenaar.

Het verlangen van de analyticus
is het verlangen van Freud

Vooraleer mij aan die kritieke onderneming te wagen eerst nog een opmerking.

Het niet benoembare verlangen van de analyticus ...

U zal misschien al opgemerkt hebben dat alle benaderingen van het verlangen van de analyticus in feite 'negatieve' benaderingen zijn. Eerder dan dat verlangen van de analyticus te benoemen, probeert men dat altijd op een metonymische wijze te benaderen, dus te omcirkelen in zijn verschil tot al wat aan dat verlangen grenst doch net niet dat verlangen is.

In een eerste vierledige structuur van Lacan, die der discours, hebben we zojuist het verlangen van de analyticus als object onderscheiden van de idealen van de meester (het meesterschap), de universitair (het weten) en de hysterica (het verlangen). Nu zouden we ook nog, in een soort Freudiaanse vierledige structuur, het verlangen van de analyticus als object kunnen onderscheiden van de aan elk een ideaal vastgehaakte verlangens waardoor kunst, wetenschap en religie proberen te remediëren aan het onbehagen in de cultuur, waardoor ze dus de verdeeldheid der subjecten identificeren of dichten. Hier willen we echter enkel de psychoanalyse tegenover de kunst stellen, wat betreft het daarin werkzaam verlangen.

... en het verlangen van Freud

Het verlangen van de analyticus moet echter niet alleen op negatieve wijze benaderd worden, de enige mogelijke positieve benadering daarvan is langs de omweg van het verlangen van Freud. Wat betekent dat voor onze vergelijking van analyticus en kunstenaar.

Het is onze stelling, vanuit Lacan, dat Freud bij zijn uitvinding van de psychoanalyse ergens een probleem gehad heeft om afstand te nemen van het ideaal zoals dat in de kunst speelt. Op dat punt is iets enigmatisch gebleven bij Freud : zijn verlangen. Bijgevolg moet elke analyticus, die zich in zijn verlangen op Freud beroept, ergens een problematische verhouding hebben met de kunst of de kunstenaar. Dat is niet zozeer een gevolg of symptoom van de eigen particuliere voorgeschiedenis van elke analyticus afzonderlijk, van zijn hysterie of verdeeldheid. Hij interesseert zich niet voor de kunstenaar zoals een hysterisch subject dat zich in zijn beate bewondering met die artiest identificeert, maar wel als analyticus die daar op een bepaalde wijze afstand van moet nemen. Elke analyticus moet de plaats van zijn verlangen zoeken tegenover dat ideaal van de kunst, gewoon omdat Freuds uitvinding van de psychoanalyse getuigt van zijn moelijkheden om de plaats van zijn verlangen tegenover de kunst te vinden.
In dat opzicht mogen we zeggen dat het verlangen van de analyticus het verlangen van Freud is. Dit is een variant van Lacans formule dat het verlangen van het subject het verlangen van de Ander is, het verlangen van de Ander dat de voorwaarde is voor het verlangen van het subject. In verwijzing naar wat we zojuist zegden

over de functie van het verlangen van de analyticus in de overdracht van de analysant, kunnen we ook zeggen dat het verlangen van de Freudiaanse analyticus het product is van zijn overdracht op Freud. Het verlangen van Freud als analyticus garandeert immers, maakt onmogelijk dat het verlangen van de zich op hem beroepende analytici ontaardt tot een identificatie met een door hen geïdealiseerde Freud. Dat verlangen van Freud verplicht hen tot een eigen verlangen als analyticus.

Ik leg daar de nadruk op, om het verschil te maken met de tegenoverdracht der postfreudianen. De theorieën over die tegenoverdracht lijken immers het resultaat van een loskoppeling, in hun zogenaamde 'didactische' analyses, van het verlangen van de analyticus van dat van Freud. Daardoor kan, of moet, de analyticus zijn verlangen gaan koppelen aan dat van zijn analysanten. Aan de ene kant wordt Freud geïdealiseerd, aan de andere kant neemt de tegenoverdracht op de analysant de plaats in van de overdracht op Freud.

We keren dus eerst terug tot het verlangen van Freud als analyticus in zijn onderscheid met het ideaal van de kunst. Daarvan zullen we waar mogelijk de gevolgen proberen te trekken voor het verlangen van de analytici die zich op Freud beroepen.

II.

FREUDS DUBBELGANGERSVREES TEGENOVER KUNSTENAARS

Men weet hoe bezorgd, ja zelfs angstig Freud was om pychoanalyse en kunst terzelfder tijde te scheiden én samen te brengen. Die dubbele angst vertaalt zich op de meest tegensprekelijke wijze in zijn verhouding tot een bepaald type kunstenaar, dubbele angst die nog het best wordt getypeerd als een soort artistieke dubbelgangersvrees. Vereenvoudigend kunnen we stellen dat Freud verdeeld is tussen twee angsten : enerzijds de angst om kunstenaar te zijn, anderzijds de angst om geen kunstenaar te zijn. De uitdrukking 'angst van Freud' gebruik ik hier als een soort synoniem voor zijn verlangen, als de meest klinische benadering daarvan. Evenals Freud blijft de analyticus, die zich in zijn verlangen op hem beroept, kwetsbaar op dit punt, blijft hij vatbaar voor een zekere angst in zijn verhouding tot artistieke dubbels.

1. Freuds angst om kunstenaar te zijn

gevalsstudies ...

Vooreerst Freuds angst om kunstenaar te zijn. Reeds bij de uitvinding van de psychoanalyse heeft Freud een soort unheimlich gevoel tegenover zijn eigen ziektegeschiedenissen omdat ze lazen als novelles en doordien de ernstige stempel der wetenschappelijkheid leken te ontberen. Freud haast zich daarbij wel te preciseren dat die literaire allure te wijten is aan de aard van het object, de neurose, niet aan zijn eigen aard als subject, aan zijn neurose. Later in zijn briefwisseling met Jung, noemt Freud die neurose nog een kunstwerk van de natuur. En nog later, in zijn artikel over het Unheimliche, stelt hij vast dat de psychoanalyse voor veel mensen zelf unheimlich is geworden doordat ze zich met die unheimliche, artistieke neurose bezig houdt.

... en vrije associatie

Voor Freud is dat artistieke, en meer bepaald literaire, dus inherent aan de neurose. Het is ook niet een artefact van zijn nieuwe benaderingswijze van de neurose. Hij observeert en beschrijft ze niet meer met het oog van de psychiatrie, doch hij laat doet ze spreken. Dat is de technische regel van de vrije associatie die ter zelfder tijd een der meest welsprekende en minst begrepen getuigenissen is van Freuds verlangen bij de uitvinding van de psychoanalyse. Zijn critici, waaronder bijvoorbeeld Havelock Ellis, prezen hem graag omwille van zijn artistieke 'approach' van de neurose via de techniek van de vrije associatie, die zou Freud immers niet toelaten om ooit tot een wetenschappelijk weten over die neurose te komen. Volgens Ellis is de neurose niet op zich artistiek, maar maakt Freud via die vrije associatie een kunstwerk van de neurose.

Freud zelf reageerde zeer geprikkeld op dit ambivalente compliment, dat later trouwens ook dat der surrealisten rond Breton zou worden. Bij wijze van antwoord diept Freud een tekstje op van zijn favoriete jeugdschrijver, tekstje dat hij zelf wel was vergeten doch dat Ferenczi hem weer in herinnering had gebracht : "De kunst om in drie dagen een oorspronkelijk schrijver te worden" van Ludwig Börne. Dit tekstje vormt een virulent pleidooi voor de vrije associatie, dat helemaal in het teken van het weten staat. Met enige goeie wil kunnen we het zelfs een epistemologische betekenis toedichten in de grote traditie van een Socrates en een Descartes. Het eerste deel van het tekstje van Börne is inderdaad vergelijkbaar met het eerste deel van

Descartes' "Discours de la méthode", over zijn ontgoocheling in het versplinterde weten van zijn tijd. In het tweede deel, als een soort pendant van het Cartesiaanse 'cogito', maakt Börne van de vrije associatie het beginpunt van een nieuw weten voor het subject.

Freud heeft altijd benadrukt dat de techniek van de vrije associatie aangepast is aan de aard van het object, de neurose, en niet aan zijn eigen subjectieve, in dit geval als artistiek beschouwde aard. Die vrije associatie lijkt zelfs ergens in te druisen tegen Freuds 'aard'. We hebben immers juist vastegesteld dat een ander, Ferenczi, hem zijn inspiratiebron voor die vrije associatie. Maar lang daarvoor had ook reeds een van zijn eerste hysterica's hem die techniek van de vrije associatie in herinnering moeten brengen. Inderdaad, op een bepaald moment mort Emmy von N... dat hij niet altijd zo moet vragen vanwaar dit en dat komt, maar dat hij haar moet laten vertellen wat zij hem te zeggen heeft (GW I, p. 116). Daaruit moeten we wel besluiten dat Freud niet bepaald geilt op de vrije associatie, hij koestert er geen mystieke liefde voor. Ze druist eigenlijk in tegen de energieke natuur van zijn verlangen om te weten. Hij 'vergeet' ze dan ook in eerste tijd. Maar als een soort verdrongene keert ze telkens terug, als een bittere noodzaak in zijn confrontatie met de neurose. Die verdringing én terugkeer van de vrije associatie laten ons toe op dat punt het verlangen van Freud te situeren.

2. Freuds angst om geen kunstenaar te zijn

Ik heb enige beperkte aanduidingen gegeven van Freuds angst om als kunstenaar niet ernstig genomen te worden door het wetenschappelijk forum. De andere kant van zijn verdeeldheid tegenover de kunst is in een eerste benadering complexer : angst om te weinig kunstenaar te zijn, om te kort te schieten tegenover de kunstenaar. Die kunstenaar is een soort schaduw die hem telkens te snel blijkt af te zijn. Ook daarvan zullen we slechts een zeer beperkte aanduiding geven.

dubbels ...

Vooraleer een illustratie te geven van Freuds angst om tekort te schieten tegenover zijn artistieke dubbels, eerst een terminologische opmerking. In plaats van 'dubbelganger' gebruik ik liever het dubbelzinniger 'dubbel'. Die dubbel is de vertaling van het engelse 'double', dat is de persoon die een filmacteur of -actrice vervangt in een gevaarlijke episode uit zijn of haar rol. Voor de heren betekent zulks meestal een halsbrekende toer, waarvoor dan een stuntman inspringt. Voor de dames kan dat een naaktscène zijn, die om ethische of esthetische redenen wordt geweigerd. Sommige acteurs en actrices gaan er, als teken van hun mannelijkheid of vrouwelijkheid, prat op dat 'gevaarlijke werk' zelf te doen. Uiteindelijk echter blijft het ideale koppel waarmee de film de seksuele verhouding ensceneert of schrijft, vaak niets anders dan een collage van een aantal dubbels rond een bepaald acteur en actrice. Dat is dan een koppel met een stuntende dubbel, een blote dubbel en vaak ook nog een gedubde stem.

Als we die filmtaal toepassen op het geval Freud, dan zien we inderdaad dat zijn artistieke dubbels voor hem in de bres springen telkens hij het kwaad krijgt in zijn analytische rol : telkens hij een stunt moet doen of zich moet bloot geven. In zijn dubbelgangersvrees lijkt Freud dan ook bevreesd voor de artistieke dubbel die wél het gevaar trotseert dat hij als analyticus niet aankan. De analyticus vreest zijn artistieke dubbel die niet vreest wat hij als analyticus vreest.

... en verjaardagswensen aan kunstenaars

De beste illustratie van die angst tegenover artistieke dubbels vinden we ongetwijfeld in Freuds verjaardagswensen aan een bepaald type kunstenaars, en meer bepaald schrijvers. Een Amerikaans analyticus, met name Mark Kanzer, wijst er op dat Freuds verjaardagswensen aan zowel Thomas Mann, Arthur Schnitzler als Romain Rolland een identieke opbouw of structuur vertonen. Het betreft telkens succesvolle artiesten die jonger zijn dan hemzelf, en waaraan Freud schrijft ter gelegenheid van een nieuwe decade in hun leven, alsof dat cijfer tien bij Freud zelf iets los maakt. Schnitzler en Mann worden zestig, Rolland wordt zeventig.

"Ik wens U geen lang leven", zo luidt telkens Freuds wat bevreemdende aanhef. Dat is geen doodswens, maar gewoon de nederigheid van de analyticus die niet wenst te delen in de collectieve waan van de almacht der gedachten waarin een massa bewonderaars die kunstenaars idealiseert en verafgoodt.

Na die eerste stellingname krijgen we zowel tegenover Mann, Schnitzler als Rolland een identieke sequens van klachten, die telkens alterneert tussen "ik, eenzame analyticus" en "gij allemaal, succesvolle artiesten". Ik ben oud, gij zijt nog jong. Ik ben jood, gij zijt christen. Ik ben einde, gij zijt begin. Ik misluk wroetend in de analyse van het onbewuste, gij slaagt daarin moeiteloos. Ik moet werken binnen het realiteitsprincipe, gij kunt de almacht van Uw gedachten bot vieren volgens het lustprincipe. Ik toon de waarheid, gij verguldt en verhult die. Ik vernietig illusies, gij schept nieuwe. Als gevolg van dit alles ben ik geïsoleerd en miskend en gaat gij lopen met "de eer, macht en liefde der vrouwen". En daarom zet ik tegenover jullie maar mijn autoanalyse verder. Tegenover Schnitzler analyseert Freud zijn dubbelgangersvrees, tegenover Mann is dat zijn ethiek en tegenover Rolland is dat zijn verhouding tegenover zijn vader (naar aanleiding van een herinnneringsstoornis op de Akropolis).

In die verjaardagswensen voelt men dus Freuds 'jaloezie' tegenover het gemak waarmee kunstenaars tot zijn moeizaam verworven inzichten komen, alsook tegenover het succes dat zij daarmee oogsten.

III.

DUBBELE VERKLARING VAN FREUDS DUBBELE HOUDING TEGENOVER DE KUNSTENAAR

We drijven die illustraties niet verder, doch pogen zo snel mogelijk te komen tot een verklaring van Freuds artistieke dubbelgangersvrees, of liever : een dubbele verklaring van zijn dubbele houding tegenover kunstenaars.
Enerzijds zouden we, vanuit Freuds autoanalyse, een soort 'psychobiografische' verklaring kunnen geven van vooral zijn angst om geen kunstenaar te zijn, als analyticus tekort te schieten tegenover de kunstenaar.
We zullen hier echter meer belang hechten aan een mythische verklaring, vanuit zijn massapsychologie, van zijn uiteindelijk veel zwaarder doorwegende angst als analyticus om kunstenaar te zijn.

Freuds autoanalyse : Julius en Alexander als jongste broers

Wat betreft die mogelijke psychobiografische benadering wijst Kanzer ons de weg. Die verhouding van de analyticus Freud tot zijn artistieke dubbels valt, volgens Kanzer, alover Freuds autoanalytische verhouding met Fliess, terug te voeren tot zijn familieroman. Een bepaald fragment uit die familieroman is niet geanalyseerd geworden in die autoanalyse. Dat fragment zouden we kunnen bestempelen als de jongste-zoon-lieveling-van-de-moeder.

Julius ...

In dat verband kunnen we wijzen op een belangrijk evenement uit de eerste levensjaren van de kleine Freud. Wanneer hij negentien maand oud is, sterft zijn jongere broertje Julius, nauwelijks enkele maanden oud. Het belang dat Freud daaraan toekent, vinden we enkel in zijn briefwisseling met Fliess, en niet meer in zijn 'Traumdeutung'. In de centrale brief uit zijn autoanalyse, van 3 october 1897, ontleedt Freud de drie hoekpunten van zijn Oedipale constellatie. Vooreerst zijn oude vader en een oude meid; vervolgens zijn jonge moeder; en tenslotte zijn gelijken of dubbels onder de gedaante van zijn één jaar jongere broer Julius en zijn één jaar oudere neef John. Dat laatste dubbel element is hier van belang.

moeder
M

Julius en John I P vader en meid

De kleine Sigmund zou die één jaar jongere broer Julius naar eigen zeggen met kwade wensen en echte kinderlijke naijver begroet hebben. Vanuit de dood van die doodgewenste Julius zou hij de kiem tot zelfverwijt blijven meedragen zijn in alle latere vriendschappen met mannen.

Het één jaar oudere neefje John is het zoontje van Freuds veel oudere halfbroer Emmanuel, zoon uit een eerste huwelijk van de vader en die door de kleine Sigmund altijd aan zijn eigen moeder werd gekoppeld. Freud werd dus geboren als nonkel van John. Gedurende zijn eerste drie levensjaren waren hij en John onafscheidelijk in goed en kattekwaad. Ze konden niet zonder elkaar doch ook niet met elkaar. In dat verband weet Freud zich nog te herinneren dat hij zich altijd rechtvaardigde tegen zijn vader : "ik heb hem ge(s)laagd omdat hij mij ge(s)laagd heeft". Wat een mooie formule is voor de paranoïde spiegelrelatie waarin oompje Sigmund en neefje John gegrepen zaten. Van neefje John zegt Freud dat hij verantwoordelijk is voor het latere samengaan bij hem van vriendschap én vijandschap, dus voor zijn 'vrijandschappen' (als vertaling voor Lacans concept van de 'hainamoration') met mannen van gelijke leeftijd.

Samen zouden het oudere neefje John en het jongere broertje Julius niet alleen het neurotische maar ook het intensieve van Freuds latere vriendschappen bepalen.

Merkwaardig genoeg realiseert Freud zich het samenspel van die twee blijkbaar slechts in zijn briefwisseling met Fliess. In zijn 'Traumdeutung' heeft hij even later zijn broertje Julius reeds weggemoffeld. Daar worden zijn vriendschappen enkel bepaald door zijn kinderlijke relatie tot neefje John, en dat volgens de paranoïde formule die we zojuist zagen. Voor ons een reden om te stellen dat zijn verhouding met dat jongere doodgewenste en effectief gestorven broertje Julius niet echt is geanalyseerd. De briefwisseling met Fliess levert immers slechts de brokstukken van Freuds autoanalyse. Echt geanalyseerd of geïntegreerd in het geheel van zijn autoanalyse worden die fragmenten pas in zijn 'Traumdeutung' als grondend manifest van de psychoanalyse. En dat laatste is dus niet geschied voor het Julius-fragment.

... en Alexander

Het is nu merkwaardig, en van groot belang voor Freuds verhouding tot zijn artistieke dubbels, op welke wijze dat in de overdracht op Fliess wel aan bod gekomen doch niet geanalyseerde Julius-fragment zal terugkeren en om analyse zal vragen. Helemaal tegen het einde van Freuds leven zal Julius weer opdoemen doorheen, of in verdichting met zijn andere jongere broer Alexander. Die Alexander kan inderdaad beschouwd als een heruitgave van de jongste broer. Na de dood van Julius zou Freuds moeder, behalve een aantal dochters, nog een tweede zoon op de wereld zetten. Haar kleine Sigmund was toen reeds tien jaar oud en blijkbaar al voldoende in zeggingskracht gegroeid om de naam van de boreling te mogen bepalen. En dat werd dan Alexander, naar Sigmunds toenmalige idool Alexander de Grote. Vanaf dat moment legt de levende Alexander als geliefd en symbolische naamkind van vadertje Sigmund zich overheen de dode Julius als gehate en imaginaire rivaal in de strijd om de liefde van de moeder.

Slechts als begraven, of liever heropgestaan in die geliefde symbolische zoon Alexander kan de doodgewenste imaginaire rivaal Julius de matrijs vormen voor Freuds verhouding met de kunstenaar, voor zijn dubbelzinnige houding tegenover zijn artistieke dubbels. Het is die achterstallig gebleven analyse van zijn relatie tot de gehate Julius die Freud alsnog, langs de omweg van de geliefde Alexander, door wil voeren via artistieke dubbels.

In het geval van Mann, Schnitzler en Rolland is het dan ook niet toevallig dat het jongere en succesvolle kunstenaars betreft, die hij feliciteert ter gelegenheid van een nieuwe decade in hun leven. Die insisterende

tien jaar verwijst immers naar het verschil tussen Freud zelf en zijn tweede jongste broer Alexander die Julius verdringt én laat terugkeren.

het verlangen van Freud
in de autoanalyse en de analyse van artistieke dubbels

Wat leert ons dit met betrekking tot het verlangen van Freud? Niets anders dan dat dit verlangen is wat duister is gebleven in zijn autoanalyse en wat hij vervolgens doorheen zijn analyses van artistieke dubbels wil benaderen. Denken we bijvoorbeeld aan zijn studie over Leonardo da Vinci. Dergelijke analyses van artistieke dubbels vormen niet zozeer een aanvulling op zijn autoanalyse als wel een mogelijke overstijging van de impasses daarvan inzake de onderkenning van zijn eigen verlangen.

Net als in de film laat Freud een artistieke dubbel in de bres springen bij moeilijke of gevaarlijke episodes uit zijn rol als analyticus; dit zijn episodes waarop zijn autoanalyse hem niet heeft voorbereid. Hij vereenzelvigt zich dus niet met die kunstenaar, doch gaat daarbij als het ware na hoe die kunstenaar de klus in zijn plaats zou kunnen klaren. We zien hem inderdaad vaak een zielsverwante kunstenaar analyseren op een punt van impasse in zijn kliniek, wanneer hij als analyticus niet verder kan, wanneer hij dus in de knoei zit met zijn verlangen als analyticus. De kunstenaar lijkt voor Freud dan ook niet zozeer een patiënt of analysant, doch eerder een collega-analyticus, zelfs een soort controle-analyticus.

het verlangen van de analyticus
in de autoanalyse en de analyse van artistieke dubbels

Voor analytici die zich op Freud beroepen, kan dat misschien leiden tot een bepaalde ethiek op kritische punten van hun kliniek, bij klinische impasses. Op zulke momenten lijkt het voor elke analyticus inderdaad vruchtbaarder om zijn eventuele artistieke dubbel te analyseren, - misschien moet elke Freudiaanse analyticus wel een artistieke dubbel hebben -, dan direct de eigen implicatie te autoanalyseren. Dus eerder een ondervraging van die artistieke dubbel tegenover die situatie of impasse dan een directe ondervraging van zichzelf. Als we dit doen, kan dat uiteraard niet de bedoeling zijn om het antwoord van die artistieke dubbel over te nemen, wel om daarvoor een alternatief te vinden, om dus in een dialoog met dat artistieke antwoord een analytisch antwoord te ontwikkelen.

Freuds Massapsychologie : artistieke ik-ideaal en analyticus als object

We hebben tot nog toe een soort 'psychobiografische' of in elk geval feitelijke benadering gebracht van Freuds verlangen of zijn angst om geen kunstenaar te zijn. Thans willen we daarvan ook een meer mythische of structurele benadering riskeren. Daarbij zullen we uiteindelijke de andere kant van de verdeeldheid van Freuds verlangen tegenover de kunstenaar terugvinden, kant die uiteindelijk de bovenhand heeft genomen : zijn angst om kunstenaar te zijn.

Daarvoor moeten we terugkeren tot Freuds 'Massapychologie en ik-analyse' (1921). In een der aanvullingen daarvan (B - GW XIII, p. 151), vinden we wat mij terzelfder tijd Freuds meest persoonlijke en meest analytische

beschouwing over de kunstenaar lijken. Die beschouwing sluit niet alleen rechtstreeks aan bij dat uit de autoanalyse verdrongen en in zijn artistieke dubbels terugkerende fragment van de jongere Julius, Freud kent er de kunstenaar tevens een mythische plaats toe bij het ontstaan van de subjectiviteit.

het ik-ideaal vormt subjecten ...

Freud stelt de vraag op welk moment en op welke wijze in de psychische ontwikkelingsgeschiedenis van de mensheid de stap is gezet van de massapsychologie naar een individuele psychologie. Vanaf wanneer is sprake van een individu dat zich onderscheidt van de massa, dat een eigen psychisme of een eigen wereldje heeft. Vanaf wanneer is dus sprake van een subject. Voor Freud is dat de eerste dichter ('Dichter') die de eerste mythe, en meer bepaald de eerste mythische held schept. Met die door Freud psychologisch genoemde mythe, dat is dus in zijn fantasie, maakt de dichter zich los van de massa.

Om dat te begrijpen, grijpen we even terug op wat Freud bestempelde als zijn wetenschappelijke mythe van de oervader. Vanuit die mythe gaat hij een dialoog aan met Ranks bespiegelingen rond kunstenaar, held en mythe. U herinnert zich dat die oervader door de oerhorde of zijn zonen wordt vermoord en opgegeten, omdat hij hen hinderde (castratie of uitdrijving) in hun seksuele bevrediging door alle vrouwtjes voor zich op te eisen. Teneinde toegang te kunnen krijgen tot zijn vrouwen, hun moeders, vermoorden ze hem. Geen der zonen kan echter zijn plaats innemen. In hun totemistische broedergemeenschap verzaken ze dan ook aan de erfenis aan vrouwen van die oervader.

Na die oervadermoord steekt dan ook alras een alsmaar groter wordende onvrede met het bereikte resultaat de kop opsteekt. Die onvrede of dat verlangen is de bron voor nieuwe ontwikkelingen in twee tegengestelde richtingen. Enerzijds grijpt in de werkelijkheid een soort verbrokkelde terugkeer van die vermoorde en opgegeten oervader plaats. Elk der broers gaat in de beperkte werkelijkheid van zijn eigen kleine gezinnetje de oervader spelen. Dat levert het totaalbeeld op van een hele horde oervadertjes op die elkaar wederzijds in hun rechten beperken. Anderzijds, vanuit eenzelfde verlangen ('sehnsüchtige Entbehrung'), gaat één uitzonderlijke broer die oervader in zijn fantasie vervangen, en dus niet in de beperkte werkelijkheid van zijn eigen gezin. Dit is dan de eerste epische dichter. In zijn fantasie verdraait hij de werkelijkheid in de zin van zijn verlangen. In een eerste mythe maakt hij zichzelf tot de niet-gecastreerde held die helemaal alleen de oervader heeft vermoord.

En dan krijgen we Freuds fameuze hypothese over de oorsprong van die uitzondering, die eerste epische dichter met zijn eerste held als ik-ideaal. Ik citeer : "De aanknoping aan die held (of die kunstenaar die zichzelf tot held maakt) bood waarschijnlijk de jongste zoon, de lieveling van de moeder, die zij had beschut tegen de vaderlijke naijver en die in tijden van oerhorde de opvolger van de vader was geworden". De jongste zoon, en bijgevolg ook de daarop gebaseerde held waarmee zich de kunstenaar identificeert, is dus de enige zoon die door de moeder is beschermd geworden tegen de castratie door de oervader.

Hoe logisch deze hypothese binnen de mythe van de oervader en oerhorde ook moge klinken, toch kunnen we niet voorbijzien aan de band daarvan met Freuds persoonlijke familieroman, en meer bepaald zijn dubbele verhouding tot zijn jongste broer Julius-Alexander, zoals we die zojuist in herinnering brachten.

Belangrijker is echter dat Freud hier de basis van het ik-ideaal legt. Met zijn fictieve held als uitzondering, als

enige niet-gecastreerde vadermoordenaar, dus met die jongste zoon, reikt de kunstenaar een eerste ik-ideaal (I(A) of het symbolische ideaal). Dat symbolische ik-ideaal werkt subjectiverend. Hoe bereikt de kunstenaar dat? Doordat hij aan die massa mislukte oervadertjes zijn fantasie gaat vertellen, in de figuur van zijn held gaat hij zichzelf aan hen voorstellen als de enige, niet-gecastreerde vadermoordenaar. De toehoorders, zegt Freud, verstaan de dichter, ze kunnen zich met zijn held identificeren op grond van éénzelfde verhouding vol verlangen ('sehnsüchtige Beziehung') tot de oervader. Doordat de leden van de oerhorde zich in navolging van de kunstenaar elk afzonderlijk met dat ideaal identificeren, maken ze zich één voor één uit die oerhorde los. Radicaal gesteld : zonder dat artistiek ik-ideaal geen subjectiviteit. U begrijpt meteen dat op dit punt het onderscheid tussen analyticus en kunstenaar het meest interessant is. Ook de analyticus immers heeft als functie subjectiverend te werken, maar dan wel op een totaal andere wijze dan via het aanbieden van een ik-ideaal, zoals bij de kunstenaar.

... en massa's

Dat ik-ideaal heeft immers een paradoxaal effect : het werkt niet alleen subjectiverend, maar het bindt terzelfder tijd die subjecten weer op een bepaalde wijze samen in een nieuwe massa.

In zijn fantasie, als literaire held, heeft die niet-gecastreerde jongste zoon zich onderscheiden van zijn gecastreerde broers als één massa mislukte oervadertjes. Juist daardoor echter vindt hij in de werkelijkheid de weg naar de massa terug, kan hij in haar werkelijkheid zelfs een geprivilegieerde plaats innemen die nog het dichtst die van de oervader benadert. De massa gaat zich rond hem organiseren, bijna zoals de oerhorde zich organiseerde rond de oervader. Dat is het subjectiverende effect van het ik-ideaal. Terzelfder tijd echter gaat het gecastreerde publiek de niet-gecastreerde vadermoordenaar eren met een soort 'vergoddelijking'. Op die manier wordt een massa gevormd rond die kunstenaar-held als substituut of metafoor voor de vermoorde oervader. Die vergoddelijkte held-kunstenaar is volgens Freud de voorloper van de terugkeer van de vermoorde oervader als godheid.

We resumeren dat paradoxale effect van het ik-ideaal in meer theoretische termen. Dank zij een eerste vereenzamende, symbolische identificatie met het ik-ideaal kunnen de subjecten zich secundair op een imaginaire en groepsvormende wijze met elkaar identificeren. Dit levert de sociale band op van het meesterdiscours.

Freuds angst en verlangen als analyticus tegenover de kunstenaar

Vanuit deze mythische plaats van de kunstenaar aan de oorsprong van de individualiteit én de sociale band, of de subjectiviteit en het discours, kunnen we twee knooppunten onderscheiden in Freuds angst om zelf kunstenaar te zijn. Die twee knooppunten hangen samen via Freuds angst, niet voor de castratie als wel voor wat buiten die castratie valt.

Zowel de positie van de kunstenaar zelf (niet-gecastreerde relatie tot de moeder) als zijn ideaal waarmee het publiek zich identificeert (niet-gecastreerde relatie met de vader) lijken Freud gevaarlijk.

identificatie met het niet-gecastreerde artistieke ik-ideaal

Vooreerst de massavorming als terugkeer van de oerhorde rond de oervader, ten gevolge van de identificatie met het ideaal van de niet-gecastreerde vadermoordenaar, waartoe de kunstenaar zijn gecastreerde publiek verleidt. Op het einde van een van zijn voorlezingen uit 1916-1917 bijvoorbeeld besluit Freud dat de kunstenaar door zijn fantasie in werkelijkheid bereikt wat hij vooreerst enkel in zijn fantasie had bereikt : "eer, macht en de liefde der vrouwen". De kunstenaar lijkt een soort beschaafde heruitgave van de oervader.

We kunnen inderdaad vaststellen dat kunstenaars, op het punt van mislukking van hun kunst, wel eens meer belang hechten aan die "eer, macht en de liefde der vrouwen" dan aan de kunst zelf. In extreme gevallen weerstaan ze dan ook niet aan de verleiding om zelf als Führer van een massa volgelingen de oervader van de oerhorde te laten herleven. Denken we maar aan Hitler. Vaker echter beperkt dit type kunstenaar, dat helden schept, zich tot het promoten van degene die in het toeval van de werkelijkheid aan het beeld van zijn held tegemoet komt, dit wil zeggen de als revolutionair gedebuteerde dictator, en bevordert hij de massavorming daarrond. Dat is het religieuze aspect van de kunst.

De kunst laat dus wel de individuele psychologie of subjectiviteit geboren worden uit de collectieve psychologie van de oerhorde na de moord op de reële oervader. Maar uiteindelijk voert ze die individuele psychologie maar al te vaak terug tot de massapsychologie rond zijn symbolisch substituut.

de analyticus als object en de laterale overdracht

De psychoanalyticus kan voor Freud dan ook niet staan voor dergelijk artistiek, niet gecastreerd ik-ideaal van vadermoordenaar. Hij weigert zelfs om het even welk ik-ideaal voor de ander te incarneren, want uiteindelijk keert zich dat in de werkelijkheid toch altijd in zijn tegendeel (zoals degene die in ieders verbeelding de oervader heeft vermoord in werkelijkheid de nieuwe oervader wordt).

Voor Freud is echter niet zo duidelijk wat dan wel het alternatief is voor het niet-gecastreerde ik-ideaal. Het is ongetwijfeld de grote verdienste van Lacan van gepoogd te hebben een alternatief te ontwikkelen. Voor Lacan komt die weigering om het niet-gecastreerde ik-ideaal op zich te nemen er uiteindelijk op neer dat de analyticus, tegengesteld aan de kunstenaar, niet de overdrachtsliefde op zijn eigen personage trekt en fixeert ("eer, macht en de liefde der vrouwen"). Die overdrachtsliefde is niets anders dan de liefde tot de oervader, bij de gecastreerde broers aan de oppervlakte gekomen na de bevrediging van hun haat in de moord op hem. In plaats van die directe overdrachtsliefde op zichzelf cultiveert de analyticus de zogenaamde 'laterale' overdrachtsliefde.

Daar wijst Lacan bijvoorbeeld op tegen het einde van zijn Sém. VI over het verlangen en zijn interpretatie. De analyse is de ontmoeting van het verlangen van het subject met het verlangen van de analyticus. Daarbij bevindt het verlangen van de analyticus zich volgens Lacan in een paradoxale situatie. Ik citeer : "Het verlangen van de Ander dat het verlangen van het subject op dat moment voor ons is, moeten we niet leiden naar ons eigen verlangen, maar naar een Ander verlangen. We stomen het verlangen van het subject klaar voor een Ander dan onszelf. We bevinden ons in de paradoxale situatie van koppelaars te zijn, van vroedvrouwen, van ceremoniemeesters van de troonsbestijging van het verlangen." (Sém. VI, 821-822).

In zijn Sém. X, over de angst, noemt Lacan die laterale overdracht, als een liefde in het reële die niet op de analyticus slaat, maar op een derde, degene waarover de analysant spreekt, vaak zonder het zelf te weten, die laterale overdracht noemt Lacan daar de enige echte overdracht.

Het geval dat hij in dit verband meer dan eens aanhaalt, onder andere in zijn Sém. VIII, over de overdracht, is dat van Alcibiades in het Symposium van Plato. Alcibiades idealiseert Socrates als degene die in al zijn lelijkheid toch het allerkostbaarste object bevat ('agalma'). Socrates, door Lacan op dit punt geprezen als voorloper van de analyse, duidt deze liefde of idealisatie als een overdrachtsliefde en werpt Alcibiades daarbij terug op zijn werkelijke verlangen dat draait rond de schone nieweerd die Agathon uiteindelijk is.

Om het subject op zijn eigen verlangen te doen terugvallen als een gemis dat functie is van het verlangen of het gemis van de Ander, mag de analyticus niet zelf het gemis in de Ander opvullen of de Ander incarneren. De kunstenaar daarentegen, als niet-gecastreerd ideaal doet dat wel, maakt zichzelf tot Ander.

Analyticus en kunstenaar hebben dus een radicaal tegengestelde visie op de overdrachtsliefde. Voor beiden zijn hun impliciete ideeën of hun expliciete theorieën over het doel van die overdrachtsliefde functie van hun eigen verlangen. Daarom durven we die theorieën ook hun ethiek noemen. Hun verlangen toont zich in wat ze doen met de liefde van de ander : de ene maakt zichzelf tot de Ander van die liefde, terwijl de ander die liefde doorverwijst naar de Ander en zo tot oorzaak van het verlangen wordt; de een vervangt de niet-gecastreerde oervader terwijl de ander staat voor het afvalobject dat het resultaat is van de castratie.

de niet-gecastreerde kunstenaar
tegenover het verlangen van de moeder

Freud vreest dus de gevolgen van de identificatie van het gecastreerde publiek met het niet-gecastreerde ik-ideaal van de kunstenaar, zijnde de massavorming als terugkeer van de oerhorde rond de oervader. Lacan heeft getoond dat het enige alternatief voor de analyticus een afvalpoisitie is in een laterale overdracht die altijd op een Ander slaat. Freud vreest echter ook de positie op zich van de kunstenaar, wat we samenvatten als de-jongste-zoon-die-als-lieveling-van-de-moeder-door-haar-tegen-de-vaderlijke-castratie-is-beschermd-geworden.

Die moederlijke bescherming tegen de vaderlijke castratie zien we gepersonifieerd, of zelfs vergoddelijkt in de figuur van de muzen, onder de vleugelen van wier inspiratie de kunstenaar als het ware op magische wijze alle problemen kan oplossen waarmee Freud als analyticus op uitzichtloze wijze blijft worstelen. Bijvoorbeeld het probleem van het verlangen van de vrouw : "Wat wil een vrouw?"

de castratie als bescherming voor de analyticus

Als analyticus lijkt Freud uiteindelijk gekozen te hebben tegen de moederlijke bescherming van de muzen en voor een onderwerping aan de vaderlijke castratie. We zouden hem de angst kunnen toeschrijven als kunstenaar of niet-gecastreerde jongste zoon verteerd te worden door de bevliegingen van de moederlijke muze, door het willekeurige verlangen van de moeder. De castratie is immers een bescherming tegen het verlangen van de moeder als eerste reële Ander.

Blijft uiteraard de vraag voor welk soort vader Freud kiest als hij kiest tegen de artistieke inspiratie of bevliegingen door de moederlijke muze, en voor het harde labeur onder het juk van de vaderlijke castratie. Hij opteert in elk geval niet voor de oervader als levend, zoals de kunstenaar, maar wel voor de dode vader. Voor Lacan vindt Freud in de mythes van de dood van de vader de regulering van zijn verlangen, mythes die misschien niets anders zijn dan de schuilplaats tegen de castratiedreiging (Sém. XI, p. 29). Dit wil niet zeggen dat Freud, én de analytici die zich in hun verlangen op hem beroepen, de castratie zouden vluchten, maar wel dat ze die castratie op zich nemen, niet als reëel in relatie tot de oervader, maar wel als symbolisch in relatie tot de dode vader.