

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

# Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, [www.reprorecht.nl](http://www.reprorecht.nl)) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, [www.cedar.nl/pro](http://www.cedar.nl/pro)).

*No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.*

[info@boomamsterdam.nl](mailto:info@boomamsterdam.nl)  
[www.boomuitgeversamsterdam.nl](http://www.boomuitgeversamsterdam.nl)

# De aard van een literair werk en de subjectieve positie van de lezer

ANTOINE MOOIJ

Binnen de psychoanalyse is er altijd aandacht voor ‘kunst’ geweest. Voor een deel betrof die het creatieve proces van de kunstenaar, voor een ander deel het werk zelf en duiding ervan. Het eerste probleemveld zal hier niet besproken worden: dat komt aan de orde in de bijdrage van Solange Leibovici. In dit artikel zal de nadruk liggen op het werk zelf. De persoon van de auteur en diens creatieve processen zijn tussen haakjes gesteld. Wel komt de relatie tussen het werk en de lezer aan de orde. Wat maakt dat de één geraakt wordt door het oeuvre van een dichter als Gerrit Achterberg met zijn steeds terugkerende thema van de dode geliefde die door de dood heen hervonden moet worden, terwijl een ander zich hierbij verveelt? Wat maakt dat de één toch getroffen wordt door de hopeloze zoektocht van Reve en de ander daar vooral aanstellerij in ziet? De psychische gesteldheid van de schrijver of dichter is bij dit type van vragen niet van belang. Van belang zijn twee andere, abstractere vragen. Ten eerste: ‘Wat is dat eigenlijk, een kunstwerk, een literair werk?’ Dit wordt besproken aan de hand van de filosofie van Ricœur, die een fenomenologische visie biedt. Bij de tweede vraag: ‘Hoe kan dat, geraakt worden door een boek, een beeldje, hoe is dat mogelijk?’ kan de psychoanalyse in beeld komen. Kan de psychoanalyse iets zeggen over dat geraakt worden? Deze vraag wordt besproken op geleide van Lacans versie van de psychoanalyse (voor zover men in zulke grove termen spreken kan). Filosofie en psychoanalyse komen dus beide vanuit een beperkt perspectief naar voren. Voor de lezer die enigszins vertrouwd is met het werk van Lacan en Ricœur zal dit gedeelte niet veel nieuws brengen. Beide vragen zullen hier niet uitputtend behandeld kunnen worden: daarvoor is het gebied veel te groot. Wat hier geboden wordt, is een fragment van, een aanzet tot, een psychoanalytisch georiënteerde kunstfilosofie, waarbinnen ik mij beperk tot overwegingen bij de literatuur en slechts incidenteel verwijs naar beeldende kunst.

De opzet van het artikel is als volgt. Eerst wordt beknopt de verhouding tussen taal en werkelijkheid besproken. Lacan gaf er een mooie samenvatting van, die spoort met hoe filosofen daar in onze tijd over denken. Het centrale

thema is hier 'taal en metafoor'. Het bestanddeel 'metafoor' wijst de weg naar het literaire werk. Hier is Ricœur onze gids, die wijst op het wereldontsluitende karakter van een kunstwerk: het toont de wereld op een andere, nieuwe of diepere manier. Het thema 'taal' wijst vervolgens specifiek naar de lacaniaanse psychoanalyse en naar de wijze waarop een subject zich kan verhouden tot zichzelf en de ander. Deze vorm van psychoanalyse heeft de mogelijke wijzen van verhouden ofwel 'subjectieve posities' in verband gebracht met de klassieke psychopathologie, met het onderscheid tussen een neurotische en een psychotische positie en een daartussen gelegen perverse positie. De vraag doet zich dan voor of de verschillende posities te onderkennen zijn in literaire werken en, ten tweede, of de herkenbaarheid van de eigen subjectieve positie het 'geraakt worden' mogelijk maakt. Ten aanzien van de ontwikkelde gedachtegang vervult de psychotische positie een cruciale rol. Als een kunstwerk, een literair werk, een wereld ontsluit, kan men dan nog van 'psychotische kunst' spreken, van een psychotische wereldontsluiting? Verondersteld is in dat geval minstens dat een psychotische positie ook een wereld ontsluit en gedragen wordt door een kader of 'fantasma'. Hieraan is de slotparagraaf gewijd.

#### ¶ *Taal en metafoor*

Centraal in de gedachtegang van Lacan is de taal. Van oudsher is de taal als wezenlijk kenmerk van de mens gezien in onderscheid tot andere levende wezens: de mens is het enige levende wezen dat in het bezit is van taal. In de moderne tijd en in het bijzonder in de twintigste eeuw heeft men daarbij oog gekregen voor het bemiddelende karakter van de taal. Dacht men eerst dat de taal de werkelijkheid direct kon spiegelen, zo heeft men in de moderne wijsbegeerte allengs gebroken met deze gedachte van ongebrokenheid. Er is geen ongebroken, onbemiddelde toegang tot de werkelijkheid omdat de mens daartoe altijd 'media' nodig heeft. De mens is voor de toegang tot de werkelijkheid aangewezen op symbolische stelsels die op hun beurt afhankelijk zijn van de taal. De toegang tot de werkelijkheid is symbolisch bemiddeld door de termen van de taal, van symbolische stelsels en de daarvan afgeleide cultuur. De lacaniaanse psychoanalyse sluit aan bij deze grondgedachte en biedt daar een soort concretisering van. De mens vindt zichzelf niet direct, maar slechts langs de omweg van de ander, het Andere. De omweg is nodig.

Ook Lacan vertrekt van het gezichtspunt dat de mens in een symbolisch gestructureerde wereld leeft. De menselijke verlangens zijn gevormd in de omgang met wat gangbaar is en wat verwacht of verlangd wordt. En de ander verschijnt aan hem, zoals hij op zijn beurt bemiddeld is door de taal en de verhalen. Toch is dit slechts één kant van de zaak. Hoewel de toegang tot de werkelijkheid bemiddeld is door de taal, gaat die werkelijkheid niet op in de zo gevormde bemiddeling. De taal leidt weliswaar tot een wereldvorming,

maar de wereld valt niet samen met de werkelijkheid. Achter de wereld die met behulp van de taal gebouwd wordt, sluimert een weerbarstige rest. Die rest toont zich in de ontwikkeling van de wetenschap, waar blijkt dat nieuwe inzichten moeten wijken voor andere. Die rest toont zich ook in de verhouding van mensen onderling. De mens dient ten behoeve van zijn deelname aan de cultuur immers af te zien van een onmiddellijke toegang tot de ander. Hij ziet daarmee af van een onmiddellijke tegenwoordigheid bij de ander en van een hiermee verbonden 'genot' (Lacan 1986, p. 139-153). Maar zo is eigenlijk al te veel gezegd, omdat alleen retrospectief een toestand die nooit zo bestaan heeft, mythisch opgeroepen kan worden. Dat wil niet zeggen dat er geen zuigkracht uitgaat van deze onmiddellijkheid en van een daarmee verbonden genot aan gene zijde van de grens.

Dit gehele proces waarbij door middel van de taal een onmiddellijk toegankelijke werkelijkheid vervangen wordt door een wereld van verlangens, kan men een proces van metaforisatie noemen. Bij een metafoor wordt immers een bepaalde term vervangen door een andere term — waarvan de betekenis in letterlijke zin onzin zou opleveren: Piet is een ezel. Hoewel de metafoor een stijlfiguur binnen een bestaande taal is en dan ook per definitie tekort moet schieten om deze fundamentele functie van de taal adequaat te beschrijven, is zij wel geschikt om die fundamentele functie te verduidelijken (Cassirer 1945). Zoals bij een concrete metafoor een woord een ander woord vervangt en de wereld op nieuwe wijze toont, zo vervangt de taal een voortalige werkelijkheid en ontsluit zij deze als wereld.

### ¶ *Metafoor en kunst*

Hoewel de wezenlijke functie van de taal als metaforisch gekwalificeerd kan worden en deze metaforische functie ook werkzaam is op het vlak van de relationele verhoudingen, is deze kwalificatie zelf 'metaforisch'. Zij legt de wezenlijke functie van de taal uit aan de hand van een functie binnen de taal. De taal heeft naast haar wezenlijke 'metaforische' functie ook de mogelijkheid ruimte te scheppen voor metaforisch taalgebruik. Het gaat dan om de metafoor in gebruikelijke, engere zin. Wat is een metafoor in engere zin? Bij de veelheid van opvattingen over de metafoor kunnen we te rade gaan bij die van Paul Ricœur. Hij bekritiseert de substitutietheorie van de metafoor — waarbij een bepaalde term simpelweg vervangen wordt door een andere term en deze laatste term zijn betekenis gewoon behoudt — en stelt dat in het vervangingsproces de vervangen term in de uitdrukking latent werkzaam blijft en deze werkzaamheid de spanning die de metafoor oproept juist kan verklaren. Hij bepleit een interactietheorie. Het gaat bij deze interactie niet om een pure vergelijking tussen twee termen waarbij de gelijkens reeds zou bestaan voordat de twee termen met elkaar in verband worden gebracht. De gelijkens tussen Piet en ezel in de metaforische uitdrukking 'Piet is een ezel' bestaat

niet vooraf, maar wordt geschapen in en door de metafoor (Ricœur 1975, p. 298). Daarom is een metafoor vernieuwend. Door de metafoor wordt, in het spel van overeenkomst en verschil, een nieuw zicht geboden op de wereld of wordt, bij een brede metafoor, een nieuwe wereld ontsloten. Een geslaagde of 'levende metafoor' laat iets zien wat daarvoor nog niet zo gezien was. Daardoor heeft de metafoor niet een slechts opsierende taak, maar ook een onthullende functie. Een metafoor gebruiken staat dan gelijk met een 'iets zien als' ('voir comme'; Ricœur 1975, p. 290). Bij een 'levende metafoor' gaat het echter niet om de nieuwigheid, maar om de waarheid. In het licht van een metafoor veranderen de dingen of verandert een zijnsgebied. De metafoor nodigt dan niet alleen uit tot een andere manier van zien, maar leidt ook tot een andere wijze van zijn. Het 'voir comme' leidt tot een 'être comme'; het 'zien als' leidt tot een 'zijn als'. De metafoor heeft, wat men kan noemen, een ontologische functie omdat een nieuwe metafoor tot een nieuwe zijnsopvatting leidt. Zoals de taal in haar fundamenteel metaforische functie de dingen als zodanig laat verschijnen, zo laat een concrete metafoor bepaalde dingen in een nieuw licht verschijnen. Zoals de wezenlijk 'metaforische' functie van de taal het 'zijn' mogelijk maakt, zo maken specifieke metaforen specifieke vormen van zijn mogelijk, door dit algemene zijn op specifieke wijze te onthullen.

De metafoor kan betrekking hebben op een bepaalde uitdrukking maar ook op complexen van uitdrukkingen. Zo is een gedicht vaak opgebouwd uit metaforen of is het zelf in zijn geheel wellicht te lezen als een metafoor. Omgekeerd kan wat van een metafoor gezegd is, ook van een kunstwerk gezegd worden. Als een geheel kunstwerk als metafoor gezien kan worden, maakt ook een kunstwerk een nieuwe manier van zien en daarmee een andere manier van zijn mogelijk. Men kan hier van een 'fenomenologische opvatting' spreken omdat de nadruk ligt op de mogelijkheid van kunst om te tonen, te laten zien, te laten zijn. Een literaire tekst, een werk en een oeuvre roepen een bepaalde wereld op, die niet op feitelijk niveau bestaat. Zij verwijzen niet naar een concrete werkelijkheid en zijn in die zin niet-verwijzend, 'fictioneel' (Maatje 1974, p. 67-72). Maar zij kunnen wel opgevat worden als verwijzend in een tweede macht, omdat door en in de tekst een mogelijke wereld wordt opgeroepen. Die geëvoeerde wereld maakt dan een tweede, diepere verwijzing uit. Een tekst lijkt over fictieve personen of gebeurtenissen te gaan, maar gaat in feite over een diepere laag die door deze fictieve personen en gebeurtenissen wordt opgeroepen. Om die geïntendeerde wereld die besloten ligt in het geheel van het werk te achterhalen, moet het werk eerst geanalyseerd en op thematische of structurele verbanden onderzocht worden (Ricœur 2001). De vraag 'Waar gaat het eigenlijk over?' is niet direct te beantwoorden, maar vraagt een gedetailleerde analyse om de formele structuur en thematische inhoud van het werk te achterhalen. Dan komen de betekenis en de wereld van het werk of oeuvre naar voren (Ricœur 1975, p. 278).

### ¶ *Kunst en verlangen*

In algemene zin kan dus elk kunstwerk als een levende metafoor gezien worden en is de metaforische opvatting van het kunstwerk niet beperkt tot het literaire werk. Ook een beeldend kunstwerk vervangt een gegevenheid en drukt in deze vervanging iets uit waardoor nieuw licht schijnt op wat er was. Wat er was, is nu getekend door de nieuwe wijze van zien. In deze visie op kunst wordt gebroken met een opvatting van kunst die in de moderne tijd tot ontwikkeling kwam, waarin de functie van kunst ingeperkt werd tot het aanbrenge van versiering en het bewerken van ontroering. Gadamer (1960, p. 33-77) sprak in deze van een ‘ästhetische Unterscheidung’ ofwel een ‘esthetische apartstelling’, ten gevolge waarvan kunstvorming en waarheidsvinding gescheiden gebieden werden. Kunst was voor de sier en ontroering, waarheid werd het domein van de wetenschap. Kunst en waarheid werden zo niet alleen onderscheiden, maar ook gescheiden.

Als kunst opgevat wordt als een nieuwe wijze van zien die de wereld op een andere manier laat verschijnen, wordt gebroken met deze beperkte opvatting van kunst. De kunst heeft dan een wereldontsluitende functie en zij kan ontroeren, zonder dat haar functie in het wekken van emotie opgaat. De functie van kunst is er dan in gelegen dat de wereld op een andere of nieuwe wijze gezien en beleefd wordt. Het gaat hierbij niet om een soort cognitieve functie van kunst waarbij een concrete kennis omtrent standen van zaken in de wereld op artistieke wijze tot uitdrukking wordt gebracht, maar om de verwoording of verbeelding van wereldontwerpen waarin een verdieping of verbreding van een wereldontwerp wordt aangebracht (Goodman 1978). Dat hoeft niet spectaculair of groots te zijn, maar kunst dient wel iets van die orde te bieden, in die sfeer iets te bereiken. Zo beeldt afbeeldende kunst iets uit en laat iets zien, wat de afbeelding te boven gaat. Dit gaat op voor zogenaamd vernieuwende én voor zogenaamd niet-vernieuwende kunst en het staat in feite los van dit onderscheid. Een traditioneel geschilderd stilleven met een peertje kan een peertje in een sfeer van intimiteit laten verschijnen die beklijft.

Dat neemt niet weg dat kunst ook wel degelijk moet ‘ontroeren’ of raken. Het geschilderde peertje moet ons raken. De geschetste (fenomenologische) kunsttheorie laat dat ‘geraakt kunnen worden’ te zeer buiten beschouwing in haar poging het ‘tonende’, wereldontsluitende karakter van kunst te signaleren. Wezenlijk is aan de ene kant de verdieping, verbreding, vernieuwing, maar niet minder wezenlijk is aan de andere kant het door het kunstwerk of kunstwerkje geraakt worden. Dit geraakt worden maakt het verschil uit, kan men zeggen, of dit werk of werkje een levende of een dode metafoor is. Een kunstwerk dat beklijft bij de kijker of beklijft door de tijd heen, doet dat omdat het de intimiteit van het verlangen raakt. Daarbij is de techniek of de ambachtelijkheid niet zonder belang maar dat belang is mogelijk maar

betrekkelijk. Een schrijver moet technisch goed kunnen schrijven en een tekenaar moet kunnen tekenen. Maar veel mensen kunnen wel goed leren schrijven en veel mensen kunnen ook wel redelijk tekenen, maar dat maakt iemand nog niet tot een goed schrijver of een goed tekenaar, wiens werk blijft hangen en de lezer of kijker raakt. In het werk zelf moet het verlangen tot uitdrukking komen. Belangrijk is wel het bereik en de verleidingskracht van een werk, waardoor het in staat is de ander (de lezer, de kijker) mee te nemen in een andere, bredere of diepere wereld. Belangrijk is ook, aan de kant van de lezer en de kijker, diens verleidbaarheid, zijn bereidheid om zich te laten aanspreken, zich te laten meenemen in die andere, diepere wereld en zijn mogelijkheden om de eigen grenzen te overschrijden.

#### ¶ *Fantasma en subjectieve positie*

Dit «geraakt worden» dient nog verder uitgewerkt te worden. Als iemand geraakt wordt door iets of door iemand, is dat een persoonlijk gebeuren, ook al worden vele mensen door hetzelfde of door dezelfde persoon geraakt. Iemand wordt geraakt, kan men aannemen, als hij in zijn subjectieve structuur geraakt wordt waarin zijn verlangen vorm heeft gekregen. Het menselijke verlangen krijgt zijn vorm, zo bleek hierboven, binnen een traject waarin de mens afstand neemt van de onmiddellijkheid en van een onmiddellijk genot, en de weg van het uitstel en verlangen ingaat, terwijl deze weg gestempeld blijft door «de wijze waarop» hij afstand neemt van dit oorspronkelijke genot en tevens door «de mate waarin» hij daarvan afstand neemt.

De «wijze waarop» hij afstand neemt vindt haar neerslag in de «stukjes genot» die hij van dat grote omvattende genot bewaart en in zijn innerlijk opslaat en waarmee hij een mal construeert waarin iets moet kunnen passen om genotvol te zijn. Als naam voor deze constructie gebruikt Lacan de term «fantasma», welke term de betekenis heeft van de subjectieve organisatie van het verlangen, die bepaalt waarnaar verlangd kan worden en wat voor het subject genotvol en, meer algemeen, zinvol is. Een fantasma structureert op deze wijze de affectieve waarnemingswereld en de relationele wereld, omdat binnen het geraamte van het fantasma aangegeven wordt wat in de wereld als betekenisvol gezien wordt en waarmee in de relationele wereld een band aangegaan kan worden. Het is het kader of venster van de wereld en heeft, om met Ricœur te spreken, een wereldontsluitend karakter (Mooij 2002, p. 73-89).

Er is ook een «mate waarin» afstand genomen wordt. Dit stempelt de subjectieve positie, niet in de inhoudelijke zin van het fantasma, maar in formele zin. Die afstand kan optimaal zijn; daarbij zijn wij in het veld van de normaliteit ofwel binnen de bandbreedte daarvan die gevormd wordt door de neurotische positie. Die afstand kan mediaal zijn waarbij deze wisselend te groot en te klein is. Dan zijn wij in het veld van de borderlinepositie (of het equivalent

ervan, zijnde de perversie). Die afstand kan ten slotte te gering zijn, waarbij het subject wordt opgeslorpt door een werkelijkheid waarvan het geen afstand kan nemen. Dat is, potentieel, het veld van de psychose (Mooij 2006, p. 182-192). Er is hierbij een wezenlijk verschil tussen de structuur van de neurose en van de borderlinepositie aan de ene kant en die van de psychose aan de andere kant. Vanuit de eerste twee posities of structuren is wereldvorming mogelijk. De psychotische positie of structuur mist, kan men aannemen, de eenheid die het fantasma verschaft, waarin precies het psychotische karakter van de organisatie is gelegen. Er is niet een organiserend of structurerend principe dat enigerlei vorm van afstand bewerkstelligt, zodat ondersteuning vanuit de omgeving nodig is om een psychotische decompensatie te voorkomen. Lacan zou zeggen : «Il n'y a pas de l'Un», «Het Ene is er niet.» Er is bij een psychotische structuur geen innerlijke eenheid (Oury 2001, p. 38).

Hoe ziet nu een psychoanalytische duiding van een kunstwerk in de trant van Ricœur eruit? Als wij de wereld van een tekst in beeld willen krijgen, dienen wij de tekst niet na te gaan op zijn direct verwijzende aspecten in de trant van: «Op een vroege zondagmorgen in de zomer van 1980 liep Johan te slenteren over de Herengracht te Amsterdam.» Ook wordt niet gevraagd naar de psychische gesteldheid van de schrijver. De feitelijkheden van personen en de geestesgesteldheid van de auteur zijn beide tussen haakjes geplaatst. De psychobiografie doet er, in deze benadering, niet toe. Juist omdat de feitelijke referenties terzijde zijn gesteld, kan door middel van een structurele analyse gezocht worden naar het kader van de wereld die door de tekst ontworpen wordt. Zo'n analyse schetst het kader, de contouren van de wereld van een tekst. Zo'n structurele analyse kan, maar hoeft niet psychoanalytisch van aard te zijn. Lévi-Strauss haalde in een analyse van de verzameling mythes rondom koning Oedipus het thema van «overschatting en onderschatting van verwantschapsrelaties» als kern ervan naar voren (Ricœur 2001, p. 154-157). Voor een psychoanalytisch georiënteerde analyse dient zich het begrip «fantasma» aan, te weten het raamwerk dat iemands verlangenstructuur vorm geeft. Het «raamwerk van het fantasma» is dan ook (samen met de geïmpliceerde subjectieve positie) een soort analogon van het «kader van de wereld» in de zin van Ricœur. Bij het «kader van de wereld» gaat het om intersubjectiviteit in algemene zin (bij voorbeeld nabijheid), bij het «raamwerk van het fantasma» gaat het om de structuur van het verlangen in engere zin. Wanneer dit «raamwerk van het fantasma» gerelateerd is aan een persoon, verwijst het níét naar de momentane psyche van persoon, maar naar de structuur van diens wereld. Wanneer het gerelateerd is aan een tekst, heeft het níét betrekking op de auteur, maar op de wereld die de tekst voor zich uitwerpt: een wereld van verlatenheid, een wereld van gewelddadigheid van de beminde, van onbereikbaarheid, enzovoort. Men kan vermoeden dat een werk één of wellicht meer subjectieve posities en een eigen inhoudelijk, fantasmatisch kader heeft, die gezamenlijk de aantrekkingskracht ervan voor de één of de weezinwekkend-

heid voor een ander uitmaken. De veeleer formele, subjectieve posities lenen zich beter voor een korte algemene, globale aanduiding dan het thematische, fantasmatische kader. Ter illustratie zullen de verschillende posities de revue passeren (waarbij alleen zijdelings aandacht is voor de thematische, fantasmatische kant ervan).

#### ¶ *Neurotische en borderlineposities in literaire werken*

Binnen het neurotische spectrum kan men onderscheid maken tussen de subjectieve positie van de hysterie, de dwangneurose en de fobie (Mooij 2006, p. 173-174, 184-187). Het is een traditioneel maar in dit verband nuttig onderscheid. In deze gevallen wordt de afstand tot de onmiddellijkheid bewaard en het tekort in stand gehouden, op geleide van verschillende strategieën. Binnen de hysterische strategie worden het verlangen en het tekort in de ander gewekt doordat deze verleid wordt, terwijl de ander uiteindelijk niet voldoet. Het verlangen is een verlangen naar een onbevredigd verlangen. Binnen een dwangneurotisch stramien wordt de afstand bewerkstelligd door het beheersen. In de voortdurende beperking kan uiteindelijk niets en is alles onmogelijk of zal mislukken. Het verlangen heeft dan de vorm van een verlangen naar een onmogelijk verlangen. Binnen de fobische strategie voegt het verlangen zich naar dat van de ander, wordt de confrontatie gemeden, zodat dit de kleur heeft van een onvermijdelijk verlangen. Neurotische posities en structuren zijn zeker terug te vinden, bij een werkgerelateerde benadering, in de thematiek van «oeuvres», juist omdat het niet gaat om feitelijke disposities van personen maar om verlangenstructuren en wereldvormen. Indien een literair werk een zekere omvang heeft bereikt, leent het zich redelijk goed voor zo'n type van interpretatie (Schönau 1991, p. 100-101).

Ter illustratie volgen hier enkele voor de hand liggende suggesties waar, bij de beschrijving van de positie, ook iets van de orde van het fantasma om de hoek komt. Het gaat er hier per se niet om ook maar iets van een uitwerking te bieden, maar alleen om deze vorm van toepassing te laten zien. Het werk van Gerard Reve is vanuit een hysterische positie geënt op de onbevredigdheid en onbereikbaarheid, voor zover dat werk uiteindelijk in het teken staat van een zoektocht naar «De Meedogenloze Jongen», die nooit gevonden wordt maar wel de zoektocht van het verlangen gaande houdt. Of ligt het uiteindelijk toch meer in de sfeer van de borderline en de perversie? In het werk van W. F. Hermans is, zo lijkt, de positie van de dwangmatigheid prominent. In feite worden in dit oeuvre bijna alleen maar mislukkingen en onmogelijkheden beschreven en is het beeld van het universum dat hier oprijst getekend door een grote geslotenheid en door een uiteindelijke onmogelijkheid en impasse («total loss»). Deze oeuvres zijn ook formeel tegenpolen: aan de ene kant liefdesbrieven met een voortdurend appel aan de lezer, aan de andere kant heldere maar doorgeconstrueerde bouwwerken die zichzelf genoeg zijn.

Is er een hieraan verwante tegenstelling waar te nemen als men de oeuvres van de dichters Kees Ouwens en Hans Faverey tegenover elkaar plaatst, die elk op eigen wijze moeilijk en ontoegankelijk zijn? Het eerste staat dan in het teken van de gespletenheid en het streven een aanwezigheid te bereiken waarvan men deel uitmaakt maar waaraan men ook is onttrokken en die onbereikbaar blijft: «Er is een niets in het hart van alles dat trekt, maar dat zich niet laat beschrijven» (Van Dijk 2002, p. 256). Het tweede zou ernaar streven de aard van de werkelijkheid, zoals die buiten het denkend en waarnemend subject om zou zijn, vast te stellen, wat vermoedelijk een onmogelijkheid is (Groenewegen 2002, p. 272). Naast de onbereikbaarheid en de onmogelijkheid is er ook het vermijden. Het vermijden komt mooi tot uiting in het werk van Max Frisch, dat zo een fobische positie realiseert. Hier staat thematisch «de vlucht» centraal. De hoofdpersoon uit de roman *Stiller* is op de vlucht voor zijn verleden en vlucht in een nieuwe identiteit, wil het liefst van het toneel verdwijnen en zijn eigen identiteit uitwissen, wat reeds blijkt uit de eerste zin waarmee dit boek opent: «Ich bin nicht Stiller.» In meer algemene zin staan vragen naar het subject zelf en zijn positie centraal: «Wie, wat ben ik.» Dat hoort bij de neurotische positie. Zo iets komt niet alleen naar voren uit werk van de genoemde schrijvers en dichters. Kroongetuigen zijn natuurlijk Thomas Mann (*Tonio Kröger* en *Felix Krull*) en Robert Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*). Uiteraard speelt daar steeds en soms uitbundig «narcistische problematiek», die aan de «ik-vraag» inherent is.

De «vraag naar de ander» en de afhankelijkheid van hem vormen de focus binnen de subjectieve positie van het borderlinetype. Deze figuratie is haast tastbaar aanwezig in het werk van Marguerite Duras. Centraal is de figuur van de verlating, waarbij het subject verdwijnt in een toestand van duurzame depersonalisatie, indien de ondersteuning door de ander verdwijnt. De afhankelijkheid van de ander is te groot en de nabijheid van een omvattend genot wordt te weinig getemperd door afstand. Een te grote afstand, die gelijkstaat aan de verdwijning van het subject in de vorm van een depersonalisatie, wordt afgewisseld door een te grote nabijheid of een te grote afhankelijkheid. Op inhoudelijk, fantasmatisch vlak is in dit oeuvre een fragiele triangulatie een steeds terugkerende figuur. Uiteindelijk draait het subject, positioneel, in een soort ellips om een onleefbare tegenwoordigheid heen, waarbij het zich wisselend brandt aan een te grote nabijheid of zich verliest in verlorenheid.

Eenzelfde positie is in het dichtwerk van Gerrit Achterberg traceerbaar — waarbij ook hier de feitelijke psychische stoornis waaraan hij leed niet terzake doet, maar alleen de wereld van de tekst telt. Binnen de formele borderlinepositie is in dit werk een fantasmatische, thematische invulling bovendien erg nadrukkelijk aanwezig. Het centrale thema is hier de dode geliefde, die de dichter, door de dood heen, door middel van de taal tot leven wil wekken. Er is daarbij een twee-eenheid tussen de dichter en de geliefde:

hij is in haar en zij is in hem. Zoals bij voorbeeld in het gedicht *Geloof* (Achterberg 1985, p. 345):

Maar ik heb eenmaal geloofd  
in een lichaam, in twee ogen  
vond ik mijzelve eeuwig.  
Daarom is er geen genade  
of andere vrede mogelijk,  
dan door Uw lichaam koninklijk  
tot mijzelve in te gaan.

En als zij verzelfstandigt, neemt zij de figuur aan van een dodelijke tegenwoordigheid, zoals blijkt uit het volgende gedicht, *Standbeeld* (Achterberg 1985, p. 474):

Een lichaam, blind van slaap,  
staat in mijn armen op.  
Ik voel hoe zwaar het gaat.  
Dodepop.  
Ik ben een eeuwigheid te laat.  
Waar is je harteklop?

De dikke nacht houdt ons bijeen  
En maakt ons met elkaar compact.  
'Om Godswil laat mij niet meer los;  
mijn benen zijn geknakt,'  
fluister je aan mijn borst.

Het is of ik de aarde tors.  
En langzaam kruipt het mos  
over ons standbeeld heen.

In de borderlinepositie is er soms een dreiging van een psychotische decompensatie. Het lijkt erop dat in sommige gedichten van Achterberg een beklemmende psychotische werkelijkheid opgeroepen wordt, waaruit de nabijheid van de psychose blijkt. Ook bij Duras lijkt die nabijheid er te zijn. De titel van een boek *Barrage contre le Pacifique* (*Stuwdam tegen de Stille Oceaan*) geeft vermoedelijk precies de instantie aan ('Barrage') die het subject moet beschermen tegen een overweldiging door de voorwereldlijke Ander en daarmee ook kan vrijwaren voor de psychose ('le Pacifique').

### ¶ *De psychotische positie en de mogelijkheid van kunst*

Een psychotische toestand is uiteraard iets anders dan een psychotische positie. Psychotische fenomenen zijn niet gebonden aan een psychotische positie of psychotische structuur en deze gaat niet noodzakelijkerwijs gepaard met psychotische verschijnselen. Een psychotische structuur is naar de eerder ontwikkelde gedachtegang gekenmerkt door het niet of maar zeer ten dele werkzaam zijn van de scheidende, metaforische functie die gegrond is in de taal, waardoor separatie en distantie niet of niet voldoende tot stand komen en het subject gekleefd blijft aan een vermeende eenheid met een eerste ander, en de weg van het verlangen niet echt tot de mogelijkheden is gaan behoren. Wat ontbreekt, is een fantasmatische bodem, waarin het subject zijn verhouding tot de wereld uittekent en specifieke vormen van deelgenot afzondert, die het hem mogelijk zouden maken dat te vinden. Dat een psychotische structuur niet tot een psychotische decompensatie hoeft te leiden, komt doordat op verschillende structuurniveaus ondersteuning kan plaatsvinden, waarbij decompensatie optreedt indien een stut wegvalt of iets wat togedekt was, opspeelt.

Dan stelt zich de vraag of psychotische kunst bestaan kan. In die vraag gaat het er niet om of psychotici feitelijk tot schepping van kunst, in de zin van een als zodanig maatschappelijk gewaardeerde artistieke prestatie, in staat zijn (Plokker 1963; Navratil 1966; Kipphardt 1978). Dat type van vragen is steeds buiten beschouwing gebleven. De vraag is een andere: is een psychotische vorm van wereldontsluiting mogelijk? Een wezenlijke functie van kunst is immers, zo was de leidende gedachtegang, nieuw licht laten schijnen op de wereld, zodat de wereld zich anders toont. Dit wereldontsluitende karakter kan nog anders benoemd worden, waarop hierboven reeds kort gewezen werd: kunst heeft een ontologische functie. Waarom ontologisch? Ontologie houdt zich niet bezig met standen van zaken in de wereld, maar met maatgevende kaders van waaruit ervaring mogelijk is en waardoor daar intensiteit of diepte aan verleend wordt. Voor zover een kunstwerk een nieuwe «manier van zien» biedt en zo een andere «vorm van zijn» mogelijk maakt, biedt een geslaagd kunstwerk een nieuwe ontologie. De vraag naar de ontologie speelde tot nu toe wel een rol, voor zover de kunst een nieuwe manier van zijn toelaat. Maar dat was een bescheiden rol. Bij de psychose treedt de ontologische vraag op de voorgrond. Laat de psychotische positie ook een nieuwe manier van zijn toe, of gaat het om een manier van zijn die onmogelijk is?

De psychotische «wereld» voor zover men daarvan spreken kan, is een wezenlijk andere wereld dan die van neurotische en borderlinepositie. In de psychotische «wereld» wordt geëxperimenteerd met maatgevende kaders, doordat een fundamenteel maatgevend kader en de daarmee gegeven regulering van de intersubjectieve verhoudingen niet werkzaam is — of geacht wordt niet

werkzaam te zijn. De psychotische «wereld» is als het ware een ontologisch experiment. Zo'n kader heette in de psychoanalytische terminologie een «fantasma». De vraag of wereldontsluiting en dus ook kunst mogelijk is vanuit een psychotische structuur, laat zich dan ook anders stellen. Zij is equivalent aan die naar de mogelijke fantasmatische organisatie binnen een psychotische structuur, van waaruit een leefbare en genietbare wereld ontworpen kan worden. Het antwoord lijkt in eerste instantie ontkenkend te moeten zijn, omdat zo'n psychotische structuur juist haaks staat op de afgrenzing van een subject ten opzichte van de ander. Het antwoord zou dan «nee» zijn: er is geen psychotische wereld en dus ook geen psychotische kunst.

Dat antwoord is misschien toch te stellig. Een andere mogelijkheid is de kwestie open te houden. Er is weliswaar geen algemeen antwoord mogelijk, juist omdat in een psychotische positie een positief unificerend beginsel ontbreekt op grond waarvan een psychotische positie en kunstwerken op één positieve noemer gebracht zouden kunnen. Dat kan niet: «Il n'y a pas de l'Un.» Maar er is misschien een andere wijze van benadering mogelijk dan die van «één voor allen». Dat is: «één voor één». Dan kan toch, geval voor geval, één voor één, onderzocht worden of niet op zeer bijzondere wijze een zeer bijzonder wereldontwerp geconstrueerd wordt, waarbij in de waan rust gevonden wordt en, ondanks alle angst, ook genot geplaatst en zo ook hervonden kan worden. Dan kan in een volgende termijn ook de beschouwer of lezer, geraakt worden, en wel omdat zicht op de mogelijkheid van een «ander genot uit een andere wereld» geboden wordt. Deze ervaring van geraakt worden zal echter verbonden blijven met de bevreemding die ontstaat bij de confrontatie met een vreemde wereld waar tot op bepaalde hoogte de gangbare gemeenschappelijke en fantasmatische kaders niet tellen, maar andere kaders ontworpen zijn en waar geleden wordt aan een nieuwe, ondoorgrondelijke, ontologie.

#### Literatuur

- ACHTERBERG, GERRIT (1985). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Querido.
- CASSIRER, E. (1945). *An essay on man — An introduction to a philosophy of human nature*. New Haven: Yale University Press.
- DIJK, Y. VAN (2002). Het schuwe schrijven. In H. Groenewegen (red.), *En gene schitterde op de rede — Over Kees Ouwens* (p. 245-268). Groningen: Historische Uitgeverij.
- GADAMER, H.-G. (1960). *Wahrheit und Methode — Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, vierde druk 1975.

- GOODMAN, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett, herdruk 1988.
- GROENEWEGEN, H. (2002). Het bestaande heeft je gezocht. In H. Groenewegen (red.), *En gene schitterde op de rede — Over Kees Ouwens* (p. 269-306). Groningen: Historische Uitgeverij.
- KIPPHARDT, H. (1978). *März*. Hamburg: Rohwolt; Nederlandse vertaling van J.F. Vogelaar, *März — De carrière van een schizophrene dichter*. Nijmegen: SUN 1988.
- LACAN, J. (1986). *Le séminaire de Jaques Lacan — Livre VII — L'éthique de la psychanalyse*, Parijs: Du Seuil.

- MAATJE, F. C. (1974). *Literatuurwetenschap*. Utrecht: Oosthoek, derde herziene druk.
- MOOIJ, A. (2002). *Psychoanalytisch gedachtegoed — Een modern perspectief*. Amsterdam: Boom.
- MOOIJ, A. (2006). *De psychische realiteit — Psychiatrie als geesteswetenschap*. Amsterdam: Boom.
- NAVRATIL, L. (1966). *Schizophrenie und Sprache — Zur Psychologie der Dichtung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- OURY, J. (2001). Lacan et la clinique. In C. & L. Coler (red.), *2001, Lacan dans le siècle — Colloque de Cerisy-la-Salle* (p. 31-43). Parijs: Ed. du Champ Lacanien.
- PLOKKER, J. H. (1963). *Geschonden beeld — Beeldende expressie bij schizofrenen*. Den Haag/Parijs: Mouton.
- RICŒUR, P. (1965). *De l'interprétation — Essai sur Freud*. Parijs: Du Seuil.
- RICŒUR, P. (1975). *La métaphore vive*, Parijs: Du Seuil, herdruk 1997 coll. Points.
- RICŒUR, P. (2001). What is a text? Explanation and understanding. In P. Ricœur, *Hermeneutics and the human sciences* (redactie: J. B. Thompson) (p. 145-165). Cambridge/Parijs: Cambridge UP/Ed. Maison des Sciences de l'Homme.
- SCHÖNAU, W. (1991). *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzeler.

SUMMARY

*The nature of a literary work and the subjective position of the reader*

This article examines the possibility of psychoanalytic interpretation of a work of art, especially a literary work, without reference to the psyche of the author. A literary work is characterized, in a phenomenological way, as a specific way of disclosing the world, a way of world-making. The frame of a disclosed world can be compared with what is called, in Lacanian psychoanalysis, a phantasma which expresses a subjective position. A psychoanalytic interpretation of a literary work implies consequently the analysis of the basic phantasma and subjective position, which underlie the framing of the disclosed world of the work. The way the reader is touched depends on whether he has access to the specific way of world-making of the work. The neurotic, borderline and psychotic positions are being discussed. The psychotic position deserves special attention because the possibility of a psychotic way of world-making is problematic.

*Key words: lacanian psychoanalysis, metaphore, phantasma, phenomenology, philosophy of art*