

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) 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).

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

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

Over *La nuit* van Guy de Maupassant

JEAN BELLEMIN-NOËL

De korte vertelling *La nuit* van Maupassant lijkt meer op een gedicht in proza zoals Baudelaire ze schreef in zijn *Spleen de Paris* dan op een kort verhaal of een novelle. Dit geldt vooral voor het begin, waarna de tekst zich ermee lijkt te verzoenen dat er eerder sprake is van een gedicht dat onvoltooid is, mislukt bijna, en dat net als de nachtelijke wandeling die hierin wordt verteld, langzaam de mist in gaat.

Het verhaal kan kort worden samengevat: *een man die hartstochtelijk houdt van de nacht en van Parijs, wandelt op een avond dwars door de hoofdstad en eindigt zijn zwerftocht aan de oever van de Seine, die hem lijkt aan te lokken...* In deze lezing van een tekst zonder intrigue, echte personages of gedetailleerde beschrijvingen wil ik via een aantal veelbetekenende citaten doordringen tot de essentie van het verhaal, dat geen lyrisch gedicht kan worden genoemd omdat er te veel realistisch aandoende elementen in voorkomen: de nacht, de hemel, Parijs, de straten, de Seine, de tijd die snel voorbijgaat, de kou. De ondertitel, *Een nachtmerrie*, is weinig overtuigend: de vermeende nachtmerrie begint als een idylle en eindigt met een vraagteken. Je zou bijna zeggen dat de auteur ons laat kennismaken met iemand die tamelijk gewoon is, en wie niets overkomt. Of bijna niets. Maar zoals altijd in de literatuur, schuilt alles in dat *bijna*.

Het *Ik* houd van de nacht waarmee het verhaal opent, lijkt een banale opmerking. Maar na de ondertitel verwacht de lezer een negatieve mededeling, waardoor het *houden van* een shokeffect veroorzaakt. Dat de nacht door de verteller vervolgens *hartstochtelijk* wordt liefgehad lijkt een retorische overdrijving, tot de volgende zin deze bewering op verwarrende wijze vervolmaakt: de nacht wordt liefgehad *als een minnares*. Er wordt gesproken van een *onweersaanbare liefde*, en iets later van een *onweersaanbaar verlangen om lief te hebben*, waarmee de lezer wordt geconfronteerd met de zeldzame intensiteit en de ongewone sensualiteit die het gevoelsleven van de verteller kenmerken.

Wij zijn hier niet ver van de pathologie, omdat *hartstocht* altijd iets veront-rustends in zich heeft. Dit soort hartstocht vooral, en dit wordt aan het einde van de inleiding op bijna dwingende wijze bevestigd: *Dat wat we met de groot-*

ste heftigheid liefhebben, zal uiteindelijk onze dood worden.' De bijna euforische bewering van het begin, die leek te anticiperen op iets moois, begint ineens te wankelen. De liefde slaat om in angst. De nacht ziet er verleidelijk uit maar ze blijkt dodelijk te zijn, zij is als een wonderbaarlijk mooie vrouw van wie je opeens doorkrijgt dat ze je alleen omhelst om je te verstikken. Toch zal aan het einde van het verhaal, via een heimelijke gedaanteverwisseling, het gevaar niet meer van de nacht komen, maar van het water van de Seine.

Een thematische lezing toont het complexe spel met oerelementen, die samenvallen met het hoofdmotief van het verhaal. Omdat het hier om de nacht gaat, wordt een belangrijke plaats ingenomen door de verschijningen van het licht, of dit nu hemels is (de sterren, het vallen van de nacht) of werelds (de gas- en elektrische straatlantaarns), helder schijnt (de stad), of ontbreekt (de nachtelijke duisternis). De vele tinten en nuances van het licht vloeien in elkaar over, waardoor een caleidoscopisch effect ontstaat.

Een minder voorspelbaar verschijnsel is de bijzondere plaats die wordt toegerekend aan het thema van het verderfelijke water, dat de lezer voorbereidt op de onontkoombaarheid van de verdrinkingsdood in de laatste regels van het verhaal. Deze dood is aanvoelbaar in de tekst zelf dankzij een aantal betekenisvolle overeenkomsten tussen de nacht en het water. Terwijl de nacht valt, zegt de verteller dat hij 'kijkt naar de grote zachte schaduw die uit de hemel valt, die de stad *overspoelt* en *verdrinkt* als een ongrijpbare, ondoordringbare *golf*'. Dit beeld wordt iets later herhaald: 'Het dichte wolkendeek, dat even compact was als de eeuwigheid, had de sterren *verdronken*.' Het vervolg van de zin legt met masochistisch genot de nadruk op de negatieve aspecten van een realiteit die anderzijds zo bejubeld wordt: 'Dit wolkendeek verbergt de kleuren en de vormen die daardoor worden *uitgewist* en *vernietigd*, het *omknelt* de huizen, de mensen, de monumenten.' En via een kleine omweg: 'Voor het Vaudeville Theater stond een voddeman in *het vuile water van de goot* te wroeten.' Deze verwijzing naar een agressieve, bijna venijnige vloeistof lijkt een slecht voor-teken. Daardoor wordt op subtiële wijze het bijvoeglijke naamwoord 'sinister' gerechtvaardigd dat de eerste alinea afsluit, ook als dit slechts een veelgebruikt en dus onbetekenend cliché lijkt, waarmee verwezen wordt naar de hinderlijke schreeuw van nachtelijke roofvogels die behoren tot de folklore van een angst-aanjagende duisternis.

Geleidelijk aan wordt de lezer geconfronteerd met de dwingende, verontrustende aanwezigheid van de Seine. Het beeld van het water keert steeds terug tijdens de nachtelijke omzwervingen van de held:

Ik zag boven mijn hoofd de zwarte *vloed* in de sterrenhemel die zich door de vorm van de daken in de lucht aftekende, en die als een echte *rivier de stroom* sterren liet ronddraaien en slingeren als een golf.

(Je regardais au-dessus de ma tête *le fleuve noir* et plein d'étoiles découpé

dans le ciel par les toits de la rue qui tournait et faisait onduler comme une vraie *rivière* ce *ruisseau* roulant des astres.)¹

Dwars door de poëtische klanken van deze zin wordt iets zichtbaar dat ongemerkt vraagt om een psychoanalytische lezing van de tekst: er worden twee mannelijke woorden gebruikt voor het water dat rechtstreeks voor het oog te zien is [*fleuve* en *ruisseau*; SL], terwijl het nachtelijke water dat slechts in de diepte van de ziel vermoed wordt, door een vrouwelijk woord wordt gekenmerkt [*rivière*; SL]. Datzelfde woord wordt ook aan het einde van het verhaal gebruikt om de Seine te benoemen die het leven van de held in gevaar brengt, terwijl iedereen weet dat de Seine een *fleuve* is, een grote rivier. Daar komt nog bij dat het spel van de betekenaars nog eens versterkt wordt doordat het woord *senne*, een homoniem van Seine, gebruikt wordt voor een visfuk waarin je gevangen kunt worden genomen.

Als laatste dient te worden opgemerkt dat de nabijheid van de dood, die deze *nachtmerrie* haar onderliggende energie verleent, voorgesteld wordt in een stijl die eigen is aan de fantastische vertelling, die als een spel kan worden beschouwd. Dit spel is geen kafkaëske humor die de plaats van het pathos zou komen innemen: het pathos blijft in de tekst constant aanwezig. Hiervan getuigt de ongebruikelijke herhaling van gedachtepuntjes, uitroeptekens en vraagtekens die dat niet zijn. Het gaat hier om een spel volgens de wetten en regels van het fantastische genre. Alles wordt gezegd op een manier die steeds meer verdraaid is, waarin indrukken en gevoelens tegelijk intens en twijfelachtig zijn (*Ik weet het niet*, *Waar was ik?*, *Wat een raadsel!*, *Wat gebeurde er?* *Mijn God wat was er aan de hand?*, *Niets! Niets meer!*) Dit wordt aan het einde nog versterkt, in zinnen die ons willen laten geloven dat de held dood zou kunnen zijn terwijl het verhaal in de ik-vorm vooronderstelt dat hij nog steeds in leven is om zijn verhaal te kunnen vertellen: *Hier zou ik sterven... ook ik, van honger — van uitputting — en door de kou.*

Hij heeft ons zelf aan het begin gewaarschuwd: *Hoe zou ik kunnen uitleggen wat mij overkomen is? Hoe zou ik zelfs kunnen doen begrijpen dat ik het zou kunnen uitleggen?* Als de vraag eenmaal gesteld is, duikt een angstaanjagende paradox op, die in de tekst onderstreept wordt:

Ik weet het niet, ik weet het niet meer, ik weet alleen dat het zo is. — Het is zo.

Gisteren dus — was het gisteren? — ja, ongetwijfeld, tenzij het eerder is gebeurd, op een andere dag, een andere maand, een ander jaar — ik weet het niet. Toch moet het gisteren zijn gebeurd, omdat het geen dag meer is geworden, omdat de zon niet meer verschenen is. Maar sinds wanneer duurt de nacht? Sinds wanneer?

(Je ne sais pas, je ne sais plus, je sais seulement que cela est. — Voilà.

Donc hier — était-ce hier? — oui, sans doute, à moins que ce ne soit aupara-

vant, un autre jour, un autre mois, une autre année, — je ne sais pas. Ce doit être hier pourtant, puisque le jour ne s'est plus levé, puisque le soleil n'a pas reparu. Mais depuis quand la nuit dure-t-elle? Depuis quand?)

Je zou bijna gaan geloven dat niet alleen de held dood is, maar ook de Seine en Parijs, dat de hele aarde en zelfs het universum verdwenen zijn!

Een ander detail trekt onze aandacht: 'Hier zou ik sterven... ook ik.' Met andere woorden: ik zal sterven, want de Seine zelf is *ook* aan het sterven. Woorden als 'honger' en 'uitputting', die in principe alleen voor levende wezens worden gebruikt, kunnen klaarblijkelijk ook de vertraging en uitputting van de rivier uitbeelden, die eerder 'drooggevalen' en 'bevroren' was genoemd. Het plakken van het levende op het levenloze is natuurlijk een retorisch trucje, dat werkt dankzij de impliciete metafoor. Deze speelt tegelijk met twee vormen van stilstaan van de beweging door een verlies van energie. Maar dit gebeurt niet zomaar: op even subtiele als doortastende wijze wordt de mens gelijkgesteld aan een natuurverschijnsel. Zoals de moeder langzaam de vorm van de nacht had aangenomen, zo wordt de verteller geleidelijk aan een rivier. We zien hier hoe retoriek en onbewuste met elkaar verbonden zijn en niet los van elkaar kunnen worden geïnterpreteerd.

Deze formele, of liever gezegd stilistische opmerkingen culminerend in het volgende verschijnsel, dat opvallend is omdat proza in tegenstelling tot poëzie doorgaans niet door dergelijke effecten wordt gekenmerkt: ik bedoel de manier waarop klanken en ritme worden ingezet. Soms zijn de zinnen rijk, vloeiend, soepel, bevallig zelfs, dan weer vinden we een snelle opeenvolging van korte, onregelmatige zinnen, die geaccentueerd worden door uitroepetekens. Het lijkt alsof de tekst ons wil laten geloven dat bij de nacht een strelende, betoverende moeder hoort, en bij de rivier een jong kind wiens onrustige ademhaling in gehijg verandert. Aan het einde krijgen zijn woorden iets kloppends, snikkends, borrelends zelfs, alsof we te maken hebben met iemand wie het water aan de lippen staat en die snel zal verdrinken. Dit mimetisme heeft iets smartelijks, maar voor alles doet het denken aan de nauwe en troebele band die moeder en kind met elkaar bindt.

Deze laatste impressies leiden ons zonder omwegen naar een freudiaanse lezing van de tekst. Een nachtmerrie-achtig visioen van de nacht spreekt tot ons onbewuste over het imago van de moeder. Daarin vermengen zich de beelden van water en duisternis waaruit wij allen zijn voortgekomen en waar wij in onze dromen naar terugkeren om er uiteindelijk in de werkelijkheid weer in te eindigen. Voor de moeder staat vooral dat aspect dat door de psychoanalyse de *archaische* of *castrerende* moeder is genoemd, die onverwoestbare figuur die voor altijd verbonden blijft met ons eerste liefdesobject. Zij is het object van onze eerste hartstocht, diezelfde 'hartstocht' waar Maupassants verhaal mee begon, en die als prototype dient voor alle latere vormen van hartstocht, die voor het onbewuste slechts min of meer geslaagde substituten vertegen-

woordigen voor de ongebreidelde, ambivalente liefde die wij gevoeld hebben voor de eerste die ons heeft verzorgd, nooit genoeg naar onze smaak, toen wij nog niet konden spreken en slechts als *infans* werden beschouwd.

Wij weten het allemaal: het land dat we hartstochtelijk liefhebben is de plek waar wij zijn geboren en waar ons biologische leven begon, in tegenstelling tot het vaderland, dat met de vader is verbonden, waarmee een plaats wordt bedoeld waar wij in een bepaalde cultuur, met haar taal en tradities, zijn opgenomen en waardoor wij zijn gevormd. Voor een man verwijst elke vrouw die een minnares of een geliefde wordt genoemd onbewust naar het moederlijke beeld. Wanneer hij in de tweede zin van het verhaal vertelt over zijn instinctieve, diepe, onverwoestbare liefde voor de nacht, spreekt de verteller dan ook een onbewuste emotie aan, nog voor Freud het concept onbewuste in kaart heeft gebracht. De tekst gaat zelfs verder:

Ik heb haar lief met al mijn zintuigen, met mijn ogen die haar aanschouwen, mijn neus die haar geur ruikt, mijn oren die naar haar stilte luisteren, met heel mijn vlees dat door de duisternis wordt gestreeld.

(Je l'aime avec tous mes sens, avec mes yeux qui la voient, avec mon odorat qui la respire, avec mes oreilles qui en écoutent le silence, avec toute ma chair que les ténèbres caressent.)

Hiermee wordt tevens gesuggereerd dat de moederlijke strelingen onder hun liefdevolle tederheid een duistere kant verhullen, zwart als de afgunst van het kind tijdens de wrede momenten dat hij het voedende lichaam (het beeld, de geur, de stem, de huid) en de dingen die het doet, de altijd verwachte liefdeswoordjes die het uitspreekt, zo vreselijk moet missen.

Er volgen dan een paar zinnen die die twee aspecten van de gelukzalige moederlijke aanwezigheid onderstrepen. Het vrolijke gezang van de leeuweriken die het begin van de dag feestelijk aankondigen, de milde warmte van de zon die alles doet ontluiken, de zachtheid van de blauwe lucht die stormen laat vluchten, de lichtheid en helderheid van de morgen, illustreren het geluk dat ervaren wordt in liefhebbende armen, terwijl het tegengestelde beeld van de uil gepaard gaat met het steeds herhaalde bijvoeglijke naamwoord zwart, en een verdwijning laat zien (vlucht, gaat door de ruimte heen). Dit donkere beeld wordt niet gecompenseerd door het feit dat de verteller verheugd, bedwelmend raakt van de zwarte oneindigheid, alsof hij het paradoxale gevoel wil vasthouden van een geluk dat hij juist dankt aan de nacht.

De ambiguïteit van dit gevoel wordt verder uitgewerkt in de vierde alinea:

En dan heb ik zin om te schreeuwen van genot zoals de uilen dat doen, om over de daken te rennen zoals de katten; en een onstuimig, onbedwingbaar verlangen om lief te hebben brandt in mijn aderen.

(Alors, j'ai envie de *crier de plaisir* comme les chouettes, de *courir sur les toits comme les chats*; et un impétueux *désir d'aimer s'allume* dans mes veines.)

Deze vergelijkingen en uitdrukkingen zijn veelbetekenend. Het hijgende gekras van de «uil» doet denken aan een schreeuw van genot, terwijl de «katten die over daken rennen» zich overgeven aan het luidruchtige amoureuze spel dat in de bronsttijd plaatsvindt. Het «verlangen om lief te hebben» dat «brandt» in het bloed van de verteller verwijst duidelijk naar lichamelijke opwindning, waarmee het eerder gebruikte woord «minnares» nu zijn volle betekenis krijgt. Deze fantasmatische «zin» of lust drukt het schokkende uit van incestueuze liefde; iets dat ons onbewuste echter toestaat omdat er geen hartstochtelijker band bestaat dan die gemodelleerd is op de eerste liefde, die voor de moeder, met wie we in vergeten en tegelijk onvergetelijke tijden zo innig verbonden waren.

Dit alles bereidt ons lezers erop voor om mee te gaan in het afschrikwekkende verhaal dat vervolgens wordt verteld. Het is een tragisch verhaal, verteld in een gemoedstoestand die dichtbij de psychose ligt — de tekst benadrukt dit met de woorden «een overspannen vervoering die dichtbij de waanzin lag» — zonder echter een aanwijzing te geven dat de loop van de daaropvolgende gebeurtenissen het verhaal geleidelijk aan in een fantastische vertelling zal doen omslaan.

De verteller is gaan wandelen in een nachtelijk Parijs vol licht en vrolijkheid. Hij voelde echter een lichte ongerustheid toen hij voor een kort ogenblik een theater binnenging: de heldere verlichting heeft toen zijn goede humeur, dat excessief en onecht leek, «versomberd». Het «theater» is natuurlijk een plek waar voyeurisme hoogtij viert, en de al te felle lichten die de wandelaar doen vluchten zijn het tegenovergestelde van het zwakke schijnsel waarin de oerscène wordt gadeslagen. Waar zal hij nu gaan schuilen? In de kalme, vredige schaduw van een bos, zo'n bos dat wij zo vaak tegenkomen in sprookjes, en waarin Freud lang geleden het symbool herkende van de moederlijke borst. Een goede plek voor regressie en ook voor een terugkeer naar de oorsprong, zelfs als je daar niet geheel veilig bent:

Ik ging het Bois de Boulogne binnen en bleef daar voor een lange, lange tijd.
Een vreemde rilling beving me, een onverwachte en zeer sterke emotie, ...

(J'entrai dans le Bois de Boulogne et j'y restai longtemps, longtemps. Un frisson singulier m'avait saisi, une émotion imprévue et puissante, ...)

Maar opeens veranderen de wereld en de nacht die hij zo liefheeft in een poel van kwaadaardige duisternis; de liefvallige dromerij wordt een «nachtmerrie». Het moment waarop die verschuiving plaatsvindt is veelbetekenend:

Hoe laat was het toen ik *opnieuw onder de Arc de Triomphe door ging*? Ik weet het niet. [...] Dikke zwarte wolken spreidden zich langzaam over de hemel.

Voor het eerst voelde ik dat er iets vreemds, iets *nieuws* ging gebeuren. Ik had het gevoel dat het koud werd, [...] mijn geliefde nacht begon zwaar op mij te drukken.

(Quelle heure était-il quand je *repassai sous l'Arc de Triomphe*? Je ne sais pas. [...] des nuages, de gros nuages noirs s'étendaient lentement sur le ciel.

Pour la première fois je sentis qu'il allait arriver quelque chose d'étrange, *de nouveau*. Il me sembla qu'il faisait froid, [...] ma nuit bien-aimée devenait lourde sur mon coeur.)

Het opnieuw onder de Arc de Triomphe door lopen symboliseert wellicht de fantasie van een terugkeer naar de oorsprong, de buik van de moeder, eindpunt van de regressieve rêverie, omdat het met de dood gelijkstaat. De terugkeer in de prenatale wereld impliceert ofwel vrij te zijn van verlangen, omdat daar geen frustratie heerst, ofwel nooit geboren te zijn. Het feit dat hier wordt gesproken over een eerste keer (‘voor het eerst’), en dat het gaat om een ervaring die ‘vreemd’ en ‘nieuw’ is, benadrukt dat we te maken hebben met een symbolische geboorte, een overgang naar iets waarna geen terugkeer mogelijk is. Het gevoel waarover wordt gesproken is door Freud, niet lang na het verschijnen van dit verhaal, gekenmerkt door het adjectief ‘unheimlich’, dat zo treffend de fantasmatische dimensie van de fantastische vertelling karakteriseert.

In het vervolg van het verhaal komen we tal van plekken tegen die bij de stad Parijs horen en zich lenen tot het metaforisch oproepen van de intra-uterine wereld. Het traject dat tijdens de nachtelijke wandeling wordt gekozen wordt steeds onderbroken door topografische aanwijzingen die elkaar op suggestieve wijze opvolgen. Het is een logisch verlopend traject, dat natuurlijk aandoet omdat de wandelaar een rechte weg volgt. Hij neemt de Grands Boulevards, loopt langs de Seine van west naar oost en van oost naar west. Vreemd genoeg worden de belangrijke plekken op dit parcours niet genoemd: noch de Champs Elysées (het paradijs van de Oudheid), noch het Cours la Reine (koningin van alle onderdanen), noch de Place de la Concorde (dat spreekt voor zich), noch de Opéra (plek van betovering). Alleen die plekken worden genoemd die rijk zijn aan onbewuste connotaties.

Dit neemt een aanvang met de herhaling van de voedende rol van de baarmoeder met de ‘Hallén’. Hier kwamen de mensen bijeen die het voedsel aan de stad verstrekten, in een tijd waarin schrijvers als Victor Hugo en Emile Zola deze wijk ‘de buik van Parijs’ noemden. Dan komt de ‘Bastille’, de oude gevangenis waar mensen werden opgesloten volgens een arbitraire beslissing van de koning, vaak om er boete te doen voor een vergrijp tegen de heerser — de

vader — waarvan zij zich niet eens bewust waren. Toevallig gaat de weg erheen via de 'Rue Royale'. De Place de la Bastille wordt gesierd door een 'zuil' die wij niet anders dan fallisch kunnen noemen.² Die zuil echter, die altijd zo opvallend midden op het plein staat, is tijdens de nacht onzichtbaar geworden, en deze eigenaardige verdwijning is ongetwijfeld verbonden met de castratie. De zuil, die er is zonder er te zijn, is als een eindpunt dat de doelloze wandeling afsluit.

De terugkeer leidt ons langs het 'Château-d'Eau', waarmee we opnieuw worden herinnerd aan het feit dat ons leven in een aquatische wereld begon. Daarna langs de 'Bourse', het beursgebouw. De term roept in de eerste plaats de gedachte op aan een stoffen of leren buidel waarin geld wordt bewaard, en daarmee ook aan comfort en welzijn, terwijl het woord in het meervoud ons terug laat gaan naar de tijd voor de geboorte, voor de bevruchting nog, in het lichaam van de vader.³ In contrast met al deze rijkdom, in een wijk die wij goedburgerlijk mogen noemen, komt de verteller alleen achtergestelde wezens tegen, die ons herinneren aan ons ongeluk geboren te zijn: een zwijgende 'koetsier', een bedelaarster die herkenbaar is aan haar 'opgehouden hand', een 'voddenger' die in het afval snuffelt en zelfs geen klok bezit om de tijd te weten waarin zijn armlastige leven zich voortsleept.

De toestand van de wandelaar gaat steeds verder achteruit. Lange tijd heeft hij nog hoop dat de zon zal opgaan, dat hij een uitweg zal vinden uit de wereld van eenzaamheid en duisternis die hem gevangen wil houden en als het ware in een symbolische Bastille wil gooien. Hij zoekt hulp en dwaalt door de straten, hopen een behulpzame onbekende tegen te komen, waarna hij probeert conciërges wakker te maken om misschien een vriendelijke ziel te vinden. Uiteindelijk is hij terug bij de Hallen. Maar helaas, op dit late uur is de voedende buik van Parijs een dodelijke plek geworden: 'De Hallen waren leeg, onbeweeglijk, verlaten, dood!' En dan krijgt een afzichtelijke angst hem in zijn greep: hij staat buiten de tijd! Zijn klok 'slaat niet meer' — zoals je dat van het hart zou zeggen — en de stad is als verstijfd in een eeuwige stilte. Een allerlaatste constatering: de 'rivier' zelf, het moederlijke water, lijkt niet meer te stromen, niet meer te bestaan, 'koud... koud... koud... als bevroren... drooggevalen... dood'.

Dit is het dieptepunt van de nachtmerrie: het is niet de nacht-moeder die jou vermoordt, want je hebt haar eerst zélf gedood, waardoor ze verplicht was wraak te nemen omdat je haar hebt overleefd. Uit het eenvoudige feit dat je haar dood kunt vaststellen, volgt dat je haar zelf vermoord hebt. Je bent dan veroordeeld om op jouw beurt te sterven, voor eeuwig in de steek gelaten, hopeloos schuldig. Je moeder naast je zien sterven betekent op onbewust niveau een gewenste wraak verwerkelijken die uit oude haatgevoelens is voortgekomen, terwijl je voelt dat die wens jou samen met haar in de dood zal meeslepen. Dit is de trieste realiteit van de vroege ambivalentie die de eerste liefdesgevoelens kenmerkt. Hoe kunnen we erachter komen wie, het kind of de

moeder, de eerste was die de verdwijning, de uitschakeling van de ander heeft gewenst? Wij blijven achter zonder herkenbaar begin, en lijden daar des te meer onder.

Wat uiteindelijk de verholde doeltreffendheid van dit korte verhaal uitmaakt, zijn wellicht de eigenschappen die het tot het genre van de fantastische vertelling doen behoren. Alles wordt beschreven alsof de lezer uitgenodigd is om te wandelen in een gebied dat, zonder dat hij het weet, op metaforische wijze het moederlijke lichaam verbeeldt. Deze uiterst getrouwe metafoor wordt tot in de kleinste details doorgevoerd, en daarin wordt het wonder van de overgave aan totaal geluk gecombineerd met angstige voorgevoelens over een verschrikkelijk gevaar. Ervaringen uit het dagelijks leven vormen ongetwijfeld de stof van onze onbewuste fantasieën, zoals zij ook het substraat vertegenwoordigen van tal van onze zo snel vergeten dromen. Die momenten uit ons ondergrondse psychische leven zijn de basis van het *Unheimliches*, waarvan Freud heeft onderstreept dat het de meest dagelijkse ervaringen verenigt met onpeilbare, destabiliserende afgronden.

Je begrijpt dan beter hoe het komt dat kunstzinnige en vooral literaire schepingen voorbeschikt lijken om dergelijke indirecte representaties, die gepaard gaan met ambivalente gevoelens, in werking te stellen en door te geven. Wij hebben te maken met de gewone censuur, die ons beschermt tegen de destructieve ontmoeting met de ondraaglijke beelden die onze libidinale zoektochten oproepen, en met de censuur die door de cultuur in het leven is geroepen om onze al te menselijke emoties met anderen te delen en hun zelfs daarmee een zeker plezier te verschaffen. Die twee vormen van censuur lijken elkaar te helpen en een verbond aan te gaan om ons, eeuwige kinderen, de mogelijkheid te bieden te spelen met onze verboden verlangens, en dat zijn die verlangens die de grootste aantrekkingskracht op ons uitoefenen en die wij tegelijk het meeste vrezen. Literatuur is een bevoorrecht middel om die onzegbare verlangens voelbaar te maken, onder de sluier van de poëtische zeggingskracht.

Vertaling uit het Frans door Solange Leibovici

Literatuur

GUY DE MAUPASSANT (1888). *La Nuit / Cauchemar*. In *Contes et Nouvelles 2*, Bibliothèque de la Pléiade 275 (p. 944-

949). Parijs: Gallimard, 1979. De volledige tekst van *La Nuit* (1900 woorden) is ook te vinden op internet (http://membres.multimania.fr/almasty/la_nuit.htm).

SUMMARY

On Guy de Maupassant's 'The night'

In Maupassant's short story *The night*, a man walks during the night through Paris. His lonely journey brings him near the bank of the river Seine. A thematic reading of this fantastic tale shows complex networks of underlying motifs, in which primary elements linked to the relation between mother and child are intertwined with the narrative structure of the story. The journey through the dark streets of Paris is not only one in space but takes also place in time, as the wanderer is confronted with metaphoric aspects of well-known Parisian sights. His walk in the city he loves ends in the fearful presence of the dark, dead river, in which he will soon drown. Maupassant's story shows the essence of what Freud called the Unheimlich, in which events from our daily life combine with repressed memories and emotions we felt as infants. Literature has ways of showing inexpressible desires through the veil of poetic expression.

Key words: fantastic tale, Freud, Maupassant, metaphor, passion, uncanny

Noten

- 1 De cursiveringen in de citaten zijn van de auteur (SL).
- 2 Is de Oermoeder niet een personage dat een fantasmatische fallus bezit, en dat dan ook de Fallische Moeder wordt

genoemd, volgens Melanie Klein omdat zij almachtig is, of, in navolging van Freud, omdat zij tijdens de coïtus de fallus van de vader heeft gestolen?

- 3 De meervoudsvorm *les bourses* is slang voor scrotum (SL).

Manuscript ontvangen 17 januari 2010

Definitieve versie 22 maart 2010