

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 overdracht, identiteit en innerlijke afstand

Henk Hillenaar

Overdracht en tegenoverdracht zijn in de literatuurwetenschap langzaamaan ontdekt als centrale factoren bij het creëren en het lezen van teksten. Deze blijken uit steeds terugkerende scenario's. Iedere auteur probeert te spelen en te variëren met deze vaste innerlijke patronen, waaraan veel van zijn 'identiteit' valt af te lezen, een identiteit die al dan niet gekenmerkt wordt door de innerlijke afstand die vrijheid heet.

Ter inleiding

Omdat in hetgeen hier volgt literaire en psychoanalytische concepten door elkaar heen gebruikt worden en dit bij clinici soms tot verwarring en zelfs afwijzing leidt, breng ik eerst enkele bladzijden uit *Die Frage der Laienanalyse* (1926) in herinnering. Freud spreekt daar zijn bezorgdheid uit over een psychoanalyse die te veel een zaak van therapeuten wordt. In zijn ogen is dat een verkeerde ontwikkeling: 'Wij achten het bepaald niet wenselijk dat de psychoanalyse door de medische studies wordt opgeslokt en voorgoed terechtkomt in het leerboek voor psychiatrie (...). Het gebruik van de analyse als therapie voor neurosen is maar één van haar toepassingen; misschien zal de toekomst uitwijzen dat zij niet de belangrijkste is' (Freud 1926, p. 283-284). Voor hem is psychoanalyse in de eerste plaats een antropologie, een nieuwe leer over de mens. Hij droomt van een Hogeschool voor Psychoanalyse waar naast dieptepsychologie, biologie en seksuologie ook vakken gedoceerd zouden worden als cultuurgeschiedenis, mythologie en literatuurwetenschap. In de doelstellingen van de IPA zoals die in 1910 door hem was opgericht, stonden de geneeskunde en de geesteswetenschappen dan ook broederlijk naast elkaar. Onder degenen die Freud zijn leermeesters noemde, citeerde hij liever grote schrijvers dan medici. Het idee dat een psychoanalyticus geen levende band zou hebben met literatuur en andere vormen van cultuur leek hem ondenkbaar.

Freuds vrees was niet ongegrond. Hoewel er, na *Totem und Tabu* en *Das Unbehagen in der Kultur*, de gehele twintigste eeuw door veel is gepubliceerd over de relatie tussen psychoanalyse en allerlei vormen van cultuur, bestaat er

Prof. dr. H.J. Hillenaar is emeritus hoogleraar Franse cultuur- en letterkunde.

Correspondentieadres: Keizersgracht 173, 1016 DP Amsterdam. E-mail: he.hillenaar@wx.nl

nog altijd een kloof tussen praktiserende analytici en ‘de anderen’ – degenen die psychoanalyse, in navolging van Freud, in de eerste plaats zien als een antropologie.¹ Dit laatste geldt waarschijnlijk met name in de wereld van de letteren, waaraan Freud zelf indertijd zo veel nieuwe inzichten te danken had. Geen andere kunst immers komt naar inhoud en vorm zo dicht bij het ‘je verhaal vertellen’ waar ook de psychoanalyse haar voornaamste doelstelling van maakt. Schrijvers – en kunstenaars in het algemeen – hebben van oudsher de mechanismen van de menselijke geest begrepen waaraan de psychoanalytische theorie in onze tijd namen zou verbinden als ‘identificatie’, ‘verschuiving’, ‘verdichting’, ‘projectie’. Als Freud de vader van de psychoanalyse is, zou je de literatuur de moeder ervan kunnen noemen.

De kloof is inderdaad groot. Een analyticus zal bijvoorbeeld graag instemmen met het idee dat de ‘vrije associatie’ een van de belangrijkste bezigheden is van zowel literator als analysant.² Maar als de literatuurwetenschapper naar voren brengt dat ook ‘afweer’ en ‘overdracht’ een centrale rol spelen bij het ontstaan – en het lezen – van literaire teksten, zal dezelfde analyticus zich ongemakkelijk tonen en verklaren dat deze verschijnselen, of tenminste het werken ermee, toch eigenlijk alleen optreden binnen de relatie analysant-analyticus. Hij of zij is meestal onbekend met het gegeven dat – precies zoals in de geschiedenis van de psychoanalyse – overdracht en tegenoverdracht ook door veel literatuurwetenschappers langzamerhand ontdekt zijn als centrale factoren bij het schrijven, lezen en analyseren van literaire teksten. Niet zozeer als pathologisch verschijnsel – hoewel ook dat kan meespelen – maar als resultaat van het deels bewuste, deels onbewuste spel dat de schrijver speelt met de lezer. Deze is als toehoorder of toeschouwer nooit uit de verbeeldingswereld van de auteur weg te denken. Het is juist die impliciete aanwezigheid van de lezer die de schrijver in staat stelt om belangrijke ‘scènes’ – veelal krenkende scènes – die hij in een verleden heeft beleefd en waaraan veel van zijn gedrag nu inhoud en kleur ontleent, in een andere vorm te herhalen en uit te drukken. Dat is niet hetzelfde als het ‘doorwerken’ waarvan in een psychoanalyse sprake is. Een dergelijke overdracht op de afwezige lezer verschilt uiteraard van de overdracht op een analyticus van vlees en bloed, maar toch ook weer minder dan het lijkt. De ander – de lezer als ander op afstand – brengt immers in de schrijver eenzelfde soort proces van herhaling van oude relatie- en gedragspatronen op gang als het geval is binnen de analyse. Die patronen betreffen de thematiek die hij of zij aan de orde stelt, en die van het ene boek naar het andere vaak weinig verschilt, maar meer nog de literaire stijl, een herhalingsverschijnsel bij uitstek, waarin de auteur zijn heel eigen manier van met anderen omgaan en naar anderen kijken vormgeeft. Binnen dit literaire overdrachtsgebeuren wordt de lezer door de schrijver nu eens in een meer moederlijke dan weer een meer vaderlijke rol, of in die van een broer of zuster geplaatst. Dat de tegenoverdracht van die lezer

– ieder lezer is geneigd zijn eigen vragen, verlangens en afkeer in een tekst te projecteren – eveneens ‘in absentia’ geschiedt, verandert ook daar weinig aan het proces van veelal onbewuste herhaling dat er de grondslag van vormt. Er zal in de ontmoeting tussen schrijver en lezer meestal minder inzicht groeien dan tijdens die van analysant en analyticus, en van therapie zal men binnen het literaire proces maar zelden spreken, hoewel een bekend literair begrip als ‘catharsis’ wel in die richting wijst. Anderzijds is het proces van schrijven – of lezen – menigmaal de redding van de betrokkene, die zonder deze uitlaat zelfs een psychose kan riskeren.

Wat dit alles mogelijk maakt en deels ook verklaart is het feit dat pathologie en scheppend vermogen zich afspelen in dezelfde menselijke geest en van dezelfde mogelijkheden in die geest gebruikmaken om zich te manifesteren. De grenzen tussen beide zijn vaak niet duidelijk te trekken. Pathologie zouden we in dit perspectief wellicht kunnen zien als de ontaarding van een normale en creatieve overdracht die aan de basis staat van al ons doen en laten. Daarmee is pathologie niet de oorzaak van creativiteit. Een kunstenaar is scheppend bezig ondanks zijn of haar neurose. Wel levert diezelfde neurose overvloedig materiaal waaruit telkens opnieuw geput wordt. De kunstenaar bezit echter in de meeste gevallen niet het soort innerlijke afstand waar binnen een psychoanalyse naar gestreefd wordt. In de kunst is vormgeving een belangrijk doel, binnen de analyse is vormgeving, in dit geval het verhaal dat verteld wordt op de divan, veel meer een middel. De analysant gebruikt de overdracht. Samen met de analyticus onderzoekt hij zijn eigen verhaal, en neemt er afstand van. Dit leidt ertoe dat mensen anders met hun leven omgaan, en, van de nood een deugd makend, de symptomen van hun geestelijk lijden anders gaan beleven.³ Die symptomen en, in een ruimer verband, de vaste gevoels- en gedragspatronen waar in de analyse over gesproken wordt en waar ook de schrijver voortdurend mee bezig is, veranderen inderdaad weinig in een mensenbestaan. Maar de houding – de afstand – ten opzichte van dat bestaan kan wel veranderen: minder bij de schrijver die symptomen gebruikt als materiaal, meer bij de analysant die probeert er een deel van de eigen identiteit mee op het spoor te komen. Maar patiënt en kunstenaar zitten wel in hetzelfde vaarwater – veelal onbewust. Dit laatste wordt, zoals gezegd, met name duidelijk aan het instrumentarium waarvan beiden zich bedienen: aan fenomenen als ‘verplaatsing’, ‘verdichting’, ‘omkering’ en ‘projectie’, die het kader vormen niet alleen van het therapeutische maar ook van het literaire proces.

Dit zou ik willen illustreren door, mede aan de hand van literaire voorbeelden, de aloude vraag naar identiteit centraal te stellen. Wat wij overdragen heeft immers alles te maken met onze identiteit (zie De Levita 1965). Vanuit de kliniek maar ook vanuit de wereld van de kunst weten we dat overdracht in de eerste plaats te maken heeft met de herhaling van traumatische gebeurtenissen of invloeden uit iemands verleden die zijn of haar identiteit negatief zijn

blijven beïnvloeden. In een breder creatief kader zal overdracht uiteraard ook de herhaling betreffen van veel positiefs dat we in datzelfde verleden geleerd hebben. Toch zal voor patiënt en kunstenaar het pathologisch materiaal dat-gene zijn wat hem of haar het meest bezighoudt, bewust en onbewust.

De vraag naar identiteit

Wat antwoorden mensen als hun de vraag gesteld wordt: 'Wie ben jij?', 'Wie is hij of zij?' Een psychoanalyse is nooit lang genoeg om op dit soort vragen een bevredigend antwoord te geven, en ook schrijvers hebben er een van hun liefste bezigheden van gemaakt hier hun fantasie op los te laten. In de teksten die zij op papier zetten, hoe verscheiden ook, is deze zoektocht naar identiteit zichtbaar in de theoretische kwesties die ze aan de orde stellen en vooral ook in de vorm die ze geven aan de personages of de 'karakters' van hun boeken. In ieder literair werk gaat het, naast veel anders, altijd ook om vragen als: 'Wie is hij, of zij?' en 'Wie zijn deze mensen?', met daaronder, verborgen of niet, het 'Wie ben ik?' van de auteur.

Het geheel eigen spel van verlangen, verbeelding en overdracht dat wij literatuur noemen, nodigt ons bij iedere auteur opnieuw uit te kijken naar karakteristieke – vaak ook obsessionele – verbeeldingsstructuren die in of achter roman, toneelstuk of gedichtencyclus terug te vinden zijn. De geschoolde lezer herkent dan ook, verweven met veel zaken die de schrijver bewust op papier zet, steeds terugkerende vormen van vertellen, beschrijven en ook weglaten waar diezelfde schrijver hoogstwaarschijnlijk geen weet van heeft. Literaire teksten vertellen ons dat identiteit eigenlijk meer een kwestie van 'stijl' en 'vorm' dan van 'inhoud' is, hoewel geen van deze twee kanten van dezelfde medaille zonder de ander kan bestaan. Identiteit heeft te maken met de wijze waarop wij en waarop schrijvers omgaan met de werkelijkheid, dat wil zeggen met het tekort, of de afwezigheid die aan de oorsprong staat van alle verlangen, alle menselijk streven. Vaak is schrijven voor een belangrijk deel compensatie van gemis. Rousseau (1782), bijvoorbeeld, vertelt in zijn autobiografie dat hij zijn befaamde liefdesroman, *La nouvelle Héloïse*, geschreven heeft omdat de wrede werkelijkheid hem nooit heeft toegestaan een dergelijke gedeelde liefde te beleven. Op het vlak van seksualiteit en erotiek vervult de pornografische literatuur in onze moderne samenleving een dergelijke functie. En tussen 'compenseren' en 'herstellen' ligt niet zo veel verschil: wie Prousts *Recherche* leest, voelt daarin voortdurend de pogingen die de schrijver in het werk stelt om de relatie te herstellen met een moeder die hij tegelijkertijd liefheeft en haat. Andere schrijvers daarentegen, zoals Kafka, willen met hun schrijven als het ware een werkelijkheid bezweren waarvan de leegte of de dreiging hen lijkt op te slokken. Beckett zei dat hij dankzij zijn boeken in staat was te overleven in een wereld die hem te zeer herinnerde aan een absurde, liefdeloze jeugd. Iets dergelijks geldt, in een totaal andere context, voor iemand als Céline,

wiens oeuvre bijna uitsluitend van haat en wanhoop verhaalt.

Al die auteurs buiten, ieder op zijn of haar manier, hun gemis uit, en vooral de fantasma's, de scènes die zij in zich meedragen waarin dat gemis opnieuw wordt beleefd. Die scènes blijven dezelfde, ondanks de vele gedaantes die ze kunnen aannemen. Even onveranderlijk is de wijze waarop ze de werkelijkheid – die meestal een harde werkelijkheid is – beschrijven: iemands stijl, dat wil zeggen de manier waarop hij vorm geeft aan die werkelijkheid, verandert weinig in een kunstenaarsleven: 'Dat is Joyce', 'Dat zou wel eens Vestdijk kunnen zijn', of, in een andere context: 'Dat kan alleen Mozart zijn', 'Dat is een Picasso.' Maar steeds weer hebben we te maken met beelden en – vooral – structuren die deels bewust, deels onbewust zijn en waarvan de oorsprong meestal in een ver verleden ligt. Bijna steeds hebben ze, net als in een psychoanalyse, te maken met traumatische belevenissen, en bijna steeds ook zijn predikaten als 'neurotisch', 'pervers' of zelfs 'psychotisch' van toepassing.

Identiteit en verbeelding

Wanneer Yorick, de hoofdpersoon en tevens verteller van *A Sentimental Journey*, van Laurence Sterne (1768), in het Versailles van Lodewijk XV op zoek is naar een paspoort en de vraag 'Wie ben ik?' expliciet aan de orde komt, horen we hem zeggen: 'There is not a more perplexing affair in life to me, than to set about telling anyone who I am.' Sterne, de schepper van dit personage, is zich als verlichte Europese geest bewust van de problemen die ontstaan bij het vragen naar uiterlijke en vooral naar innerlijke identiteit, naar wat we als een deels bewuste, deels ook onbewuste kern kunnen zien van datgene wat Freud ruim een eeuw later 'innerlijke realiteit' zal noemen. Aan deze innerlijke realiteit kan de menselijke verbeelding inderdaad verwarrend veel vormen geven, waarbij verdraaiing, verfraaiing of loochening altijd een rol spelen. Zelfs de alledaagse verklaring: 'Ik ben de zoon, de dochter, van die en die', waarmee menig autobiografie of ik-roman opent, zal de lezer dikwijls op een verkeerd spoor zetten. Een vader blijft, ook in de beste families, 'incertus': een onzekere factor. Veel literaire en andere creaties, te beginnen met *Assepoester* en *Hans en Grietje*, tot de helden van Balzac, Dickens of Thomas Mann toe, danken hun bestaan aan die onzekerheid of, vaker nog, aan de nagenoeg nooit ontbrekende ontevredenheid omtrent geboorte en afkomst. De verzinsels die mensen graag aan anderen opdissen over hun 'uiterlijke identiteit', over hun afkomst en familiegeschiedenis, zijn het symbool van de nóg fundamentele onzekerheid die ieder antwoord op de vraag naar innerlijke identiteit aankleeft. Juist deze ongewisheid en de dromen over andere mogelijkheden, een ander leven, vormen een belangrijke verklaring van ons verlangen om verhalen te vertellen en literatuur te scheppen.

Schrijvers laten hun lezers zien dat onze, veelal door taal omschreven identiteit, hoe waar en gegarandeerd ook door paspoorten, geboortebewijzen,

aktes van allerlei herkomst, in eerste en laatste instantie ingegeven en gedragen wordt door onzekere, subjectieve, 'imaginaire' factoren. Dat is wat Laurence Sterne doet in zijn *Sentimental Journey*. Zijn tijdgenoot, de filosoof Kant, bewijst in ongeveer dezelfde jaren op zijn wijze dat de menselijke verbeelding, waarin zintuiglijke perceptie en de categorieën van het verstand samengaan, het centrale vermogen vormt van onze hersenen. Voor Kant speelt deze verbeelding een beslissende rol bij de totstandkoming en het functioneren van alle taal, alle kennis en wetenschap. Veel meer dan ideeën maken beelden, geënt op herinneringen, de kern van onze innerlijke realiteit, van ons 'zelf' uit. Een belangrijk deel van onze identiteit wordt daarom bepaald door beelden – obsessieve beelden vaak. De westerse ratio denkt al sedert eeuwen dat zij het is die door taal en taalwetten de wereld regeert; in feite wordt dit bijna altijd gedaan door de verbeelding, dat wil zeggen door een vorm van zien en verstaan die direct onder invloed staat van lichaam en emoties. Lang voordat Freuds psychoanalyse dit op haar wijze kwam bevestigen, wist de literatuur dat de menselijke ratio in feite de dienstmaagd is van de 'passio': van impressies, gevoelens, beelden, en van alles wat niet rationeel is en wat overdracht mogelijk maakt. Literatuur spreekt in dit opzicht duidelijke taal – taal die ingegeven wordt door een warwinkel van beelden, gevoelens, ideeën, waar het verstand vervolgens iets moois en begrijpelijks van probeert te maken.

Beschouwingen over identiteit komen onvermijdelijk uit bij de menselijke verbeelding, bij de zeer levende scenario's van die verbeelding. Zowel de literatuur als het leven van alledag, en niet in de laatste plaats de psychoanalyse leert ons dat het moeilijk is greep te krijgen op het spel van die verbeelding, even moeilijk waarschijnlijk als op de menselijke identiteit die erdoor gevoed en gedragen wordt⁴, en op het overdrachtsproces dat er aan het werk is.

Nu blijken schrijvers hun verhalen bijna altijd op te bouwen rond één of meer basisfantasieën, die binnen de literatuurwetenschap wegens hun repetitieve, obsessionele karakter ook wel als 'fantasma's' worden aangeduid, en die stevast verwijzen naar zaken als geboorte of dood, verleiding of agressie. Onder de talrijke gedaantes die het literaire spel van één en dezelfde auteur kan aannemen gaan steeds opnieuw slechts enkele, of zelfs één blijkbaar alles bepalende 'oerscène' schuil. Het overdrachtsproces cirkelt steeds weer rond die scène, rond die, meestal pijnlijke, basiservaring waarmee de taalsymbolen hun spel spelen. Over Kafka bijvoorbeeld is onlangs een studie verschenen waarin wordt aangetoond dat achter of onder de vele scènes, thema's en motieven van zijn oeuvre steeds eenzelfde scène teruggevonden kan worden – omgevormd, verdicht, verborgen, maar steeds dezelfde. Kafka vertelt hierover uitgebreid in de beroemde *Brief aan mijn vader*: het is de scène van het jongetje dat 's nachts zijn ouders het slapen onmogelijk maakt door zijn voortdurend gezeur om een glas water, en dat daarom door een woedende vader buiten op het balkon wordt gezet

(Rieck 1999). Wat daar een bewust herbeleefde traumatische scène is, blijkt elders in verkapte – onbewuste – vormen steeds weer terug te keren. Natuurlijk is een dergelijke samenvatting van een geheel oeuvre in één enkel beeld te beperkend en valt er over Kafka's oeuvre nog wel wat meer te vertellen. Toch is het duidelijk dat deze episode, dit oedipaal gekleurde liedje van verlangen, inderdaad fungeert als een soort substraat of oerlaag in zijn oeuvre en daar in steeds andere vormen in terug te vinden is. Schrijven blijkt dan de kunst te zijn van overdracht: samen met de onzichtbare lezer beleeft de auteur opnieuw de scènes die zijn leven bepaald hebben, maar verhuld, versierd, verplaatst. Bij Proust is iets dergelijks aan de hand. We vinden er onder alle verbeeldingsrijkdom waarvan deze auteur blijf geeft, steeds opnieuw, openlijk of bedekt, de herinnering terug aan de oerscène van het jongetje met een te zorgzame moeder, in een ruimte zonder vader, waar de vaderrol alleen maar binnen de kunst echt tot zijn recht kan komen. Proust is zich naar alle waarschijnlijkheid niet bewust van deze patronen.

Literaire teksten maken van oudsher duidelijk wat Freuds psychoanalytische theorieën zijn komen bevestigen, namelijk dat onze innerlijke realiteit, en daarmee een belangrijk deel van wat we identiteit noemen, gedragen wordt door vaste patronen, dat wil zeggen door steeds terugkerende beelden en meer nog door de stereotiepe wijze waarop een auteur die beelden omvormt, verfraait, verplaatst of verbergt. Met zo'n – subjectief – patroon, dat door iemand herhaald wordt, vaak een leven of vele boeken lang, lijken we dichterbij de onmogelijke definitie van identiteit te komen dan via – objectieve – inhoudelijke beschrijvingen, hoe noodzakelijk die daarnaast ook mogen zijn. In de pathologie zijn zulke vaste patronen gemakkelijk herkenbaar, in de wereld van kunst en cultuur spreken we dan van de eigen stijl van een artiest. We zouden die structuren kunnen zien als een oerinhoud – een oerscène of scenario – één dat een schrijver blijft opvoeren omdat het verwijst ofwel naar iets fascinerends uit een ver verleden waar hij of zij zich bewust mee bezighoudt en nooit genoeg van kan krijgen, ofwel naar iets traumatisch waar zo'n auteur nooit mee in het reine is gekomen. In dat geval zijn we vaak op het terrein van het onbewuste. Dankzij het spel van verbeelding en verschuiving krijgt een dergelijk scenario telkens weer de kans om in andere gedaantes zijn spel van overdracht met de lezer te spelen.

Nabijheid en gelijkenis

Ik kom nu tot een ander centraal punt in mijn betoog.

Het belangrijkste dat wij over deze repetitieve overdrachtsscenario's kunnen zeggen is dat zij in twee grote groepen uiteenvallen. Wanneer we de producten van de menselijke verbeelding in hun algemeenheid bekijken – in de pathologie, in de kunst, en ook in het dagelijks bestaan – constateren we dat het in de eindeloze film die in ons hoofd omgaat altijd draait om

twee soorten fantasieën. Ze worden bepaald door de twee grondvormen die wij als mensen aan ons verlangen geven. In de eerste soort fantasie zijn verlangen en verbeelding steeds weer bezig met de nabijheid of het afwezig zijn van de ander. Daarom spreken we in dit verband ook wel over een ‘metonymisch’⁵ gebeuren. Fantasieën over voedsel, vriendschap, liefde, of hun tegendeel, fantasieën over leven en dood, bijna alle innerlijke beelden dus die plezier of pijn, veiligheid of onveiligheid van het lichaam beogen, staan in dat teken van de nabijheid van de ander. Wij zijn bij dit soort fantasieën nagenoeg altijd in bekend gebied. Het onbekende, dat wil zeggen de ander als echt anders, als onbekende, wordt hier op een afstand gehouden. Centrum is altijd ‘Seine Majestät das Ich’. Het zijn beelden die stammen uit de tijd dat het kind in de veilig-onveilige ‘wereld van de moeder’ verkeerde. De tweede soort fantasieën daarentegen, die we ‘metaforisch’ kunnen noemen, betreft de identificatie met de ander. Diezelfde ‘ik’ staat nog wel met één been op bekend gebied – zonder dat is geen verbeelding, geen verlangen mogelijk. Maar hij deinst er nu niet meer voor terug zich met het tweede been in het onbekende gebied van de ander te wagen – die ander waar de vader als eerste model voor heeft gestaan – en de confrontatie aan te gaan met die nieuwe wereld. Die ander wordt ondervraagd en getoetst, en wanneer het resultaat positief is, wordt hij of zij een voorbeeld ter navolging. Is het resultaat negatief, dan wordt die ander als model verworpen. Dit soort identificatiefantasie heeft dus een andere functie dan de nabijheidsfantasie. Wat de ‘ik’ op zijn innerlijke toneel wenst is niet zozeer de feitelijke aan- of afwezigheid van de ander, als wel het goede of slechte voorbeeld dat hij in hem kan vinden. Hier heersen gevoelens of wetten van bewondering, rivaliteit, jaloezie, agressie. Al onze dromen over grootheid, over ongeluk, over oorlog en vrede, over succes en falen, horen thuis in dit soort fantasiewereld. We zijn hier bezig met beelden die ontleend zijn aan ervaringen die we opdeden in de ‘wereld van de vader’, die het kind buiten de beperkingen van een alleen maar door de moederlijke nabijheid bepaald bestaan moet brengen.⁶

Hoe wonderlijk dit op het eerste gezicht ook moge lijken, nabijheid en gelijkenis vormen de grondstructuren waarvan het samenspel over alle inhouden beslist die in onze verbeelding mogelijk zijn.⁷ Ditzelfde samenspel bepaalt daarom in hoge mate wat wij ‘identiteit’ noemen. Het geeft aan het overdrachtsproces steeds opnieuw een herkenbaar kader. Deze tweedeling blijkt dan ook samen te gaan met twee andere oerfenomenen die kenmerkend zijn voor onze innerlijke werkelijkheid en die eenzelfde tweeledigheid vertonen: ‘lichaam en geest’, en ‘ruimte en tijd’. Nabijheid verwijst immers overwegend naar ruimte en naar lichamelijke aanwezigheid, terwijl gelijkenis een brug slaat naar andere, onbekende werelden, waardoor afstand – geestelijke afstand, ‘geest’ – en daarmee ook tijd meer nadruk krijgen.

Zoals steeds het geval is bij dit soort tweedelingen, kunnen het metonymi-

sche en het metaforische veld niet zonder elkaar bestaan, net zo min als dit het geval kan zijn met categorieën als tijd en ruimte, lichaam en geest, of, zoals we hierboven op weer een andere manier zagen, subjectief en objectief. Metafoor en metonymie vullen elkaar niet alleen aan, ze hebben elkaar ook nodig, en iets van de één is altijd ook in de ander te vinden. Menselijke identiteit – veranderende identiteit – wordt altijd gedragen door deze dubbele beweging: enerzijds eenwording en separatie, anderzijds hetzelfde en anders zijn. De beelden die een schrijver regeren en die hij direct of indirect op de lezer wil overdragen, hebben beide bewegingen in zich, maar één van de twee voert bijna steeds de boventoon. Aan de basis van de metonymische beweging, waarin het verlangen gericht is op steeds dezelfde, bekende objecten, is een metafoor nodig, een eerste symbolisering, een eerste sprong in de wereld van tekens en representatie. Omgekeerd leidt iedere metaforische beweging, die het andere als anders verkent en omarmt, tot een spel met metonymieën, zonder welke de metafoor moeilijk werkzaam kan zijn. Wanneer we bijvoorbeeld kijken naar de scène van Kafka die hierboven werd beschreven, waarin het kind zijn ouders wakker houdt door zijn gezeur om water, zien we in de eerste plaats het metonymische karakter van dit gebeuren: het kind verlangt naar de nabijheid van zijn moeder, en wordt hardhandig van haar verwijderd. Ook stilistisch gesproken is het glaasje water waarom het kind vraagt te zien als een metonymie van de moeder die hem dit moet brengen. Men zou echter ook kunnen zeggen dat het water hier metafoor is van de moedermelk waarvan het kind nog niet zo lang gespeend is. De metaforiek is in dit geval echter met name gelegen in de daad van vertellen zelf. De episode van het balkon betekent immers voor de schrijver een oorlogsverklaring aan zijn vader, op wie hij duidelijk absoluut niet wenst te gelijken. Hoewel beide bewegingen – metonymie en metafoor – in deze episode vaak duidelijk te onderscheiden zijn, lopen ze ook in elkaar over. De meeste literaire fantasieën vertonen inderdaad beide karakteristieken, waarbij het spel van nabijheid en het spel van gelijkenis elkaar om beurten oproepen en aanvullen. Maar één van de twee overheerst bijna altijd de ander. De romans van Marguerite Duras, de auteur van de onmogelijke liefde, bijvoorbeeld, bevatten nagenoeg geen enkele metafoor, terwijl die van Victor Hugo, de wereldverbeteraar, het daar voor een belangrijk deel van moeten hebben. Vertrouwdheid met dit soort verschillen kan veel bijdragen aan een herkenbare interpretatie van de betreffende tekst.

Het bovenstaande bevestigt, als dat al nodig is, dat de twee gezichten, metonymisch en metaforisch, die onze verbeeldingswereld en daarmee ons verlangen naar identiteit kan aannemen, de gezichten zijn van de moeder en de vader die ons het leven hebben geschonken en die hun watermerk blijvend in dat leven hebben aangebracht, het soort watermerk dat ook in het overdrachtsproces van een psychoanalyse zichtbaar wordt. En, het zij hier met nadruk gezegd, bij ‘moeder’ en ‘vader’ moeten we niet allereerst

denken aan biologische ouders, maar aan de instanties of de functies waarvan zij de belangrijkste vertegenwoordigers zijn: de instantie die het plezier en de duurzaamheid van ons lichamelijk welzijn verzekert, en de instantie die opkomt voor de realiteit van de ander buiten die wereld van moeder en kind, van degene die verlangens koestert die tegengesteld zijn aan de mijne. Het scenario is daarom steeds opnieuw geënt op dat van Oedipus. De manier waarop schrijvers in hun verbeelding omgaan met plezier en met realiteit – met de ‘moederlijk-metonymische’ en de ‘vaderlijk-metaforische’ kant van het bestaan – wordt in hun werk zichtbaar, in karakters, in intriges, in een eigen stijl. In de blijvende worsteling met die twee kanten, en in de keuzes die daaruit voortvloeien, ontstaan identiteit, stijl, cultuur. Het ‘Oedipuscomplex’ blijkt inderdaad een alomtegenwoordige structuur, een antropologisch basisgegeven te zijn in de geschiedenis van het menselijke verlangen en van de beschaving die daaruit voortgekomen is.

A Sentimental Journey

Het voorafgaande kan op bijzondere wijze geïllustreerd worden door het hier al eerder genoemde *Sentimental Journey* van Sterne. De bekering van dit boek is vooral te danken aan de ongeëvenaarde stijl van de auteur, die zich bij alles wat hij vertelt of beschrijft laat leiden door de wetten van de vrije associatie, dezelfde die in onze tijd bij de surrealisten – Freuds grootste bewonderaars in de literaire wereld van de twintigste eeuw – zo allesbepalend zullen zijn, en bij wie beelden zulk een overheersende rol spelen. Het verhaal lijkt bij een eerste lezing inderdaad op een potpourri zonder veel samenhang. Wat echter op een wezenlijker niveau voor samenhang zorgt, zijn de twee steeds terugkerende fantasma's: scènes met eenzelfde grondpatroon, die bepalend zijn voor de compositie van het geheel. Het eerste, dat in vele vormen terugkeert en metonymisch van aard is, betreft de ontmoeting, en stevast ook het vertrek, van de geliefde vrouw. Het andere, dat voornamelijk metaforisch is, heeft een reeks ontmoetingen met mannen tot onderwerp, die de verteller ofwel bewondert en wil navolgen, ofwel afschildert als een soort antimodel. De afwisseling die de auteur creëert tussen deze twee soorten fantasma's, die ook het overdrachtsproces kleuren, zouden we kunnen zien als de basisstructuur van het boek.

De ontmoetingen met vrouwen van onze met veel intuïtie en invoelingsvermogen begenadigde reiziger lijken veel op elkaar. Wat hem bij alle leden van het andere geslacht in verrukking brengt, is nooit datgene waardoor ze van elkaar verschillen en een eigen gezicht krijgen, maar het ‘eeuwig vrouwelijke’ dat elk van haar in zeer hoge mate vertegenwoordigt. Want of het binnen al die verdichtingen die hij schept rondom de vrouw van zijn dromen nu gaat om een adellijke dame of om een hoertje, om een meisje voor halve dagen of een vrouwelijk personage dat bekend is uit zijn vorige boek, het scenario dat met een half-ironische glimlach wordt gepresenteerd,

blijft steeds hetzelfde: de vrouw is een volmaakt, aanbiddelijk wezen op wie de verteller dan ook direct verliefd wordt en in wier nabijheid hij tracht te verkeren. Hij probeert haar ook een moment aan te raken, maar na die korte gelukzaligheid laat hij haar weer los, en dat is dan dat. De belofte lijkt belangrijker te zijn dan de vervulling van het verlangen. Voor dit laatste blijkt hij terug te deinzen, terwijl hij, bij iedere ontmoeting opnieuw, het spel van de aanraking probeert te spelen, de eerste fase van de ontmoeting van twee lichamen, die in dit geval genoeg genot aan de reiziger lijkt te schenken. Dat gaat bijvoorbeeld zo: 'Ik ben bang dat ik, in die tussenpoos, wat zwakke pogingen ondernomen moet hebben om haar hand steviger te drukken, want in de palm van de mijne had ik een subtiële gewaarwording – niet alsof ze de hare zou terugtrekken, maar, alsof ze dat overwoog – en ik zou haar vast en zeker voor de tweede keer verloren hebben als mijn instinct, meer dan mijn verstand, me niet had gewezen op de laatste toevlucht in deze gevaren – haar losjes vast te houden, op een manier alsof ik haar elk moment zou kunnen loslaten, uit mezelf; ze liet het maar zo ...'. Dit soort fijnzinnige beschrijvingen, vol humor, vinden we terug bij nagenoeg al de amoureuze ontmoetingen die het boek telt. Het spookbeeld van nabijheid die hem geweigerd zou kunnen worden is voortdurend aanwezig in deze onvoltooide roman waarvan – en dit is uniek in de wereldliteratuur – de laatste zin deze onzekerheid, of zo men wil frustratie, bij de lezer neerlegt. De auteur is dan bezig ons te vertellen hoe, op een stikdonkere nacht, het kamermeisje van een dame die in dezelfde herberg logeert als hij, zachtjes zijn bed nadert. Wanneer de spanning op zijn hoogtepunt is, schrijft hij: 'Zodat ik, toen ik mijn hand uitstak, het kamermeisje beetpakte bij haar ...'. Hier eindigt het manuscript op wel zeer abrupte wijze, en de lezer die verder aan zijn eigen fantasie en verlangens wordt overgelaten, mag raden welk deel van het vrouwelijk lichaam binnen handbereik van de verteller is.

In dit genre obsessieve scenario's, waarin met de amoureuze onzekerheid een spel wordt gespeeld, hebben we te maken met de 'moederlijke', metonymische zijde van de verbeeldingswereld van onze auteur. De afstandelijkheid en de vermakelijke ironie waarmee deze onzekerheid steeds opnieuw wordt geëtaleerd, veranderen weinig aan het gegeven zelf. De verteller presenteert zichzelf als iemand voor wie, mogelijk na droevige ervaringen in een ver – moederlijk – verleden, de ontmoeting met de vrouw vóór alles een riskante onderneming lijkt te zijn gebleven. Hij is bezig met het naderend afscheid nog vóór de ontmoeting een feit is. Literatuur kan in zo'n geval van de nood een deugd maken, en verlangens en frustraties gebruiken voor een amusant verhaal.

Eenzelfde innerlijke onzekerheid is terug te vinden op wat hier de metaforische of 'vaderlijke' as van de verbeelding is genoemd, waar de ander en diens wet vóór de eigen verlangens gaan, en waar het spel van de verbeelding bepaald wordt door identificatie en agressie. Het is opvallend dat we

hier bijna uitsluitend marginale personages aantreffen. Dat zijn enerzijds twee monniken – de één wijs en edelmoedig, de ander luchthartig en lichtzinnig – en anderzijds een serie aan lager wal geraakte edellieden die zich vindingrijk tonen in hun strijd om rehabilitatie. Wat al deze personages gemeenschappelijk hebben, zijn hun retorische vaardigheden en hun totale gebrek aan agressiviteit. Het metaforische fantasma belandt hier vroeg of laat bij de kunst van het woord, van het schrijven, en bevat allerlei toespelingen op de door Sterne zo bewonderde Shakespeare. Meer wellicht nog dan het spel met beelden van vrouwelijke of moederlijke nabijheid, vormt dat met randfiguren en wijze praatjesmakers een verklaring voor het lichte, blijmoedige karakter van deze *Sentimentele Reis*. De literatuur met haar verhalen en met het plezier dat een goede schrijfstijl kan schenken vult hier aan wat er ontbreekt aan de vervulling van menselijke dromen, menselijke verlangens. Als we aan het einde van het boek toch zouden moeten antwoorden op die te grote vraag van daarstraks, de vraag naar identiteit: ‘Wie ben je?’ of ‘Wie is deze Yorick?’, zou het samenspel van deze twee fantasma’s waarschijnlijk tot de kern behoren van wat we daarover kunnen vertellen: een man die zijn fundamentele onzekerheid tegenover de vrouw vormgeeft als ‘rokkenjager’, en die zijn sociale onaangepastheid compenseert met de woordkunst van een ‘hofnar’. Daarmee is uiteraard niet alles gezegd, maar wel een kader aangegeven dat de schrijver zelf ons aanreikt. En hoewel de literatuurwetenschap ons leert dat we schrijver en verteller niet met elkaar moeten verwarren, beseffen we dat in dit geval de ‘innerlijke identiteit’ van de één veel te maken moet hebben – hoe dan ook, als compensatie, reparatie, sublimatie – met die van de ander.

Identiteit, overdracht en stijl

De literatuurwetenschap heeft, parallel aan de psychoanalytische praktijk, in de loop van de twintigste eeuw een steeds duidelijker inzicht verworven in het waarom van deze structuren, die in dienst staan van de herhalingsmechanismen binnen de overdracht. In het literaire spel bepalen ze thematiek en stijl van de kunstenaar. In Sterne's *Sentimental Journey* zijn het de ‘rokkenjager’ en de ‘hofnar’ die in telkens nieuwe verschijningsvormen de revue passeren. In de erotische fantasieën van Sterne kunnen we een on vervuld verlangen herkennen dat in de wereld van de moeder zijn oorsprong moet hebben. Iets dergelijks geldt zijn houding ten opzichte van de traditionele mannelijke waarden, die hij in zijn roman vervangt door geweldloosheid, luciditeit en de macht van het woord. Overdracht is als een spel met maskers. Voor de aandachtige lezer is het echter juist de overdracht die ons in de ziel van de schrijver laat kijken.⁸

Deze overdracht speelt het spel van metafoor en metonymie, van verdichting en verschuiving. Verdichting herkennen we in de gezichten – steeds dezelfde, maar anders – die hij geeft aan de vele geliefden van de verteller,

en aan de mannelijke personages met wie hij zich positief of negatief identificeert. De verschuiving geldt met name de voor een kind en nu voor de schrijver wellicht belangrijkste eigenschap van een moeder: haar voortdurende aanwezigheid. Deze wordt door de vrouwelijke personages in het verhaal niet verwezenlijkt, vandaar ook de onzekerheid rond de vrouw die we telkens weer uit zijn leven zien vertrekken. Die vurig verlangde aanwezigheid verplaatst de schrijver naar iemand anders. Hij beschrijft haar in La Fleur, de dienstknecht van de verteller, over wiens aanwezigheid deze laatste naar goeddunken kan beschikken. La Fleur, een jonge man met een zeer vrouwelijke naam en kwaliteiten, is het aardigste personage van zijn verhaal, die voor de verteller zorgt als een moeder. Hij belichaamt de waarschijnlijk onbewuste homo-erotische component van het boek. In La Fleur zien we overigens in de eerste plaats een ander mechanisme van onze verbeelding aan het werk, een variant van weer een ander spel dat 'projectie' heet. Deze mooie, door vrouwen aanbeden jonge man is een andere Yorick, degene die de oude, zieke auteur had willen en nooit heeft kunnen zijn, een onmogelijk ideaal-Ik, dat alleen in een roman tot leven kan komen.

De wijze waarop een auteur gebruikmaakt van deze overdrachtsmechanismen is in belangrijke mate bepalend voor zijn thematiek en zijn stijl. Dankzij deze kunstgrepen, waarin niet alleen de behoefte aan herhaling van het verleden maar ook de afweer ervan tot uitdrukking komt, kan de auteur altijd weer bezig zijn met traumatiserende ervaringen uit dat verleden, en ze tegelijkertijd op een afstand en grotendeels onbewust houden. Literatuur en identiteit hebben beide veel te danken – of te wijten – aan wat Freud 'afweer' heeft genoemd, bijvoorbeeld in de vorm van verdringing: de auteur wil en kan beelden die hem van oudsher op een vooral onprettige, teleurstellende manier bezighouden, niet als zodanig herkennen en aanvaarden, en laat daarom zijn verbeelding ermee op de loop gaan. Zo zorgt hij of zij ervoor dat onaanvaardbare aspecten van zijn geschiedenis – zijn identiteit – voor hemzelf en voor de buitenwereld aanvaardbaar worden gemaakt in een verhaal. Dit brengt mij tot een laatste kernbegrip in mijn betoog, namelijk 'afstand', of liever 'goede afstand' (zie Hillenaar 1999).

De goede afstand

Pathologie en creativiteit staan beide binnen dezelfde spanning tussen verlangen en afweer, en maken beide gebruik van hetzelfde instrumentarium van afweermechanismen om die spanning in goede banen te leiden. De getraumatiseerde mens doet dat vanuit een deels vastgelopen gevoelsleven; bij de schrijver ligt het vaak anders. Bij hem of haar worden dezelfde scenario's vaak met meer vrijheid en meer innerlijke afstand gehanteerd. Creatief zijn betekent dan dat we vrij kunnen omgaan met de metaforische, metonymische en ironische mogelijkheden van onze geest. Dat onze identiteit niet pathologisch stagneert, maar kan spelen met wat haar obsedeert. Een psychoanalyse beoogt in feite hetzelfde, namelijk de

patiënt uit zijn onvrijheid te halen en deze te maken tot iemand die zijn of haar ik-roman in vrijheid kan vertellen. Dat ook onvrije, geobsedeerde auteurs vaak prachtig schrijven, weten we overigens maar al te goed, men denke aan Céline of aan Reve. De menselijke geest werkt met dezelfde instrumenten in prettig en in minder prettig gestoorden. Maar bij de laatsten werkt ze met een andere innerlijke afstand dan bij de eersten. Vrijheid – geestelijke gezondheid – betekent innerlijke afstand, en deze afstand vertaalt zich nu eens in inzicht en ideeën, dan weer in ironie of humor. Zo geeft innerlijke vrijheid aan het verhaal van een auteur, en daardoor aan het verhaal over hemzelf dat ‘identiteit’ heet, een extra dimensie die door stijl alleen niet verkregen wordt.

Daarom kunnen we, sprekend over innerlijke identiteit en overdracht, ook niet volstaan met een beschrijving van het spel dat verbeelding en taal spelen met ‘nabijheid’ en ‘navolging’. Even belangrijk is de innerlijke afstand die wij weten te creëren ten opzichte van deze beide bewegingen. Die afstand, waardoor veel van wat ooit traumatisch handelen was inderdaad in een ‘spel’ verkeert, en angst plaatsmaakt voor vrijheid, is de moeilijkst grijpbare maar ook de belangrijkste factor van de drie. Want het beeld- en woordmateriaal waaruit iemands geschiedenis – en ook iemands kunstproductie – is opgebouwd verandert weinig gedurende een mensenleven. Wat kan veranderen is die innerlijke afstand, de wijze waarop een mens met dat materiaal omgaat. Hier mogen we verwachten dat het analytische proces, alle analogieën ten spijt, in principe verder reikt dan het kunstwerk. Op de divan is het zelfs de bedoeling dat overdracht spel – afstand – wordt. Anderzijds is kunst vaak een dusdanige openbaring, voor kunstenaar én publiek, dat ook hier het pure overdrachtsproces wordt overstegen en er afstandnemen en innerlijke vrijheid ontstaan.

Maar, afstand of geen afstand, in een psychoanalyse en bij het maken van een kunstwerk blijken overdrachtsverschijnselen, en alles wat daarbij komt kijken aan ‘afweer’ en kunstgrepen, op vergelijkbare wijze te functioneren. Psychoanalytici en ‘antropologen’ zullen inderdaad steeds weer van elkaar kunnen leren.⁹

Noten

1. Volgens Janet Malcolm (1980, p. 33) heeft deze splitsing in twee paden plaatsgevonden omstreeks de tijd van Freuds reis naar Amerika: ‘Eén pad leidt naar buiten, naar de algemene cultuur, wordt geleidelijk breder en ontwikkelt zich tot de grote boulevard van de psychoanalytische invloed: de meerbaanssupersnelweg waarlangs het psychoanalytisch denken zich waagde naar gebieden als de psychiatrie, sociale wetenschappen, antropologie, het recht, de literatuur, het onderwijs en de kinderopvoe-

ding. De andere is het smalle, naar binnen voerende achterweggetje van de psychoanalytische therapie: een verborgen, bijna geheime, secundaire weg, door weinigen bereden, (de analytici en hun patiënten), omzoomd door vervallen, kapitale herenhuizen met lange schaduwen (de opleidingsinstituten van de psychoanalytische genootschappen), gemarkeerd met onbegrijpelijke verkeersborden (de wetenschappelijk artikelen) (...). Wat Freud zelf betreft: hij volgde beide routes.’

2. Hierover bestaat er waarschijnlijk geen fascinerender boek dan Christopher Bollas' *Cracking Up* (1995).

3. Lacan lanceerde zelfs de oproep: 'Enjoy your symptoms'...

4. Het aardige bij dit alles is overigens dat onze literaire traditie twee 'ik-genres' kent die deze spanning tussen een meer objectieve en een meer subjectieve pool in onze zelfkennis op treffende wijze vertolken: wanneer wij objectief over onszelf willen berichten, schrijven we een autobiografie, waarin we verondersteld worden de feiten uit onze herinnering zo gewaarheidsgetrouw mogelijk weer te geven. Willen wij daarentegen onze 'subjectieve' aspiraties, de dromen en frustraties die ons leven bepalen, op papier zetten, schrijven we liever een 'roman'. Het is waarschijnlijk dat dankzij de vrijheid die de roman biedt, een Sterne, of een Proust of welke auteur dan ook, ons meestal wezenlijker zaken vertelt over zichzelf en over wat wij 'identiteit' noemen, dan wat we in een autobiografie zouden vinden. Daar wordt meer 'objectieve' waarheid verwacht. Wellicht is de zogenaamde 'ik-roman', die het midden houdt tussen beide genres, de, de meest geslaagde vorm voor een auteur die enige harmonie wil scheppen tussen zijn 'ik als dezelfde' en zijn 'ik als mezelf'.

5. 'Metonymie' is letterlijk 'verandering van naam', mogelijk gemaakt door een relatie van nabijheid, terwijl 'metafoor' duidt op een 'overbrengen' van betekenis, hetgeen een relatie op afstand inhoudt.

6. De beste psychoanalytisch geïnspireerde boeken die ik ken over dit allesbepalende tweetal, metonymie en metafoor, zijn geschreven door Guy Rosolato, die zich vooral bezighoudt met de vraag naar representatie en interpretatie: *La relation d'inconnu* (1978) en *Éléments de l'in-*

terprétation (1985). De oorsprong van deze theoretische ontwikkelingen danken we aan de Russisch-Amerikaanse taalkundige Roman Jakobson, wiens *Two aspects of language and two types of aphasic disturbances* uit 1956 nieuw inzicht gaf in deze aloude retorische figuren.

7. Metafoor en metonymie worden hier als figuren van de verbeelding beschouwd, dus in een veel wijder en meer onbepaald kader dan wanneer het over de stijlfiguren met dezelfde naam gaat. Deze vertolken weliswaar dezelfde innerlijke beweging maar in het veel duidelijker omschreven kader dat door taal mogelijk wordt.

8. Sterne zelf laat ook anderszins geen twijfel bestaan over de autobiografische inspiratie van zijn verhaal. Regelmatig verschijnen er verwijzingen naar eigen leven binnen de tekst. Zo kan hij het niet laten toespelingen in te lassen op zijn werk als predikant, op personages uit zijn geliefde *Tristram Shandy*, of op de spreekw in zijn familiewapen, waaraan een heel hoofdstuk van de *Journey* gewijd is. Het gehele boek staat trouwens in het teken van de relatie tot zijn maîtresse 'Elisa' en die tot zijn vriend 'Eugenius', wier beider namen geregeld terugkeren, en aan zijn relaas een extra omlijsting geven. Tweemaal ook laat de zieke schrijver die geen jaar meer te leven heeft zich ertoe verleiden om te vertellen dat zijn held er 'wat bleek en ziek' (p. 133) uit ziet, en over diens 'symptomen' (p. 184), maar verder dan deze enkele verwijzingen gaat hij niet. Voor autobiografisch inzicht in het boek moeten we vooral de auteur van de overdracht op de juiste wijze trachten te lezen, en dat is uiteraard niet hetzelfde als het lezen van een autobiografie.

9. Met dank aan Wim Ietswaart en Walter Schönau die het concept van dit artikel van kritisch commentaar hebben willen voorzien.

Literatuur

Bollas, C. (1995). *Cracking Up*. Londen: Routledge.

Freud, S. (1926). Die Frage der Laienanalyse. *Gesammelte Werke*, XIV (p. 209-286). Frankfurt am Main: S. Fischer.

Hillenaar, H. (1999). Bathmologie: kunst en wetenschap van de goede afstand. *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 5, 16-28.

Jakobson, R. (1956). Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. In

R. Jakobson & M. Halle, *Fundamentals of language* (p. 55-82). Den Haag: Mouton.

Levita, D.J. de (1965). *The Concept of Identity*. Den Haag: Mouton.

Malcolm, J. (1980). *Psychoanalyse – een onmogelijk vak*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1985.

Rieck, G. (1999). *Kafka konkret. Das trauma ein Leben. Wiederholungsmotive im Werk als Grundlage einer psychologischen Deutung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Rosolato, G. (1978). *La relation d'inconnu*. Parijs: Gallimard.

Rosolato, G. (1985). *Éléments de l'interprétation*. Parijs: Gallimard.

Rousseau, J.-J. (1782). *Les Confessions*. Oeuvres

Complètes, I Bibliothèque de la Pléiade (p. 1-656). Parijs, Gallimard, 1969.

Sterne, L. (1768). *Een sentimentele reis door Frankrijk en Italië* (vertaling Frans Kellendonk). Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1991.

Summary

Like psychoanalysis, literary theory has gradually discovered that transference and counter-transference play an essential part in the writing and reading of texts. What this part is becomes evident from the study of scenarios that recur regularly, to the point of obsession, in an author's writing. Such scenarios are inspired on the one hand by the 'world of the mother' – the writer's need for proximity and pleasure – and on the other hand by the 'world of the father' – the other whom the writer wants to resemble or to imitate. Every writer attempts variations on these inner patterns, which reveal much of what is called his or her identity. Examples are taken from literary works, in particular from Laurence Sterne's *Sentimental Journey*.

Manuscript ontvangen: 24 november 2001

Definitieve versie: 4 maart 2002