

TNTL

4

2017

jaargang 133

WILBERT SMULDERS

Oog en blik

Over de ‘geheimZINNigheid’ van Hermans’ werk

Abstract – Wilbert Smulders follows the trace of Hermans’ obsession with the theme of ‘(in)completeness’, or ‘(in)transparency’. This leads him to the question what Hermans alludes to when he speaks of ‘secret sense’ (geheimZINNigheid). Does literature reveal the sense of what escapes us all: the secret of existence? Or does every attempt to disclose this secret unavoidably ends up in concealment again? Can something truly secret actually be disclosed? Does the literary afford a singular outlook on reality? In the footsteps of Lacan, Smulders analyses the gaze to which Hermans seduces his readers, and with which he leads and misleads them, and he explores the intimate connection between the primeval belief in the evil eye and the esthetic point of view.

1 ‘Eindelijk compleet’

Een belangrijke scène uit *De donkere kamer van Damokles* is het moment waarop Osewoudt Dorbeck – eindelijk! – eens echt te spreken krijgt. De scène is een kantelpunt in de roman, op ongeveer tweederde van de tekst (Hermans 2010: 261 e.v.). Het is begin 1945, Osewoudt is net vrijgekomen, heeft Dorbeck op een sociëteit voor verzetslieden ontmoet, waarna deze hem naar een schuiladres brengt. Vóór die scène ligt Osewoudts turbulente bestaan tijdens de oorlog, erna volgt diens ontluistering: de verdenking een dubbelspion te zijn, zijn vergeefse poging Dorbeck (letterlijk) aan het licht te brengen en ten slotte de psychotische toestand van wanhoop, waarin hij wordt neergeschoten en sterft.

De hele roman tot deze scène heeft Osewoudt achter Dorbeck aangelopen, al zijn bevelen opgevolgd, maar in ruim vier jaar heeft hij alleen maar vluchtig contact met hem gehad. Wanneer Dorbeck er was, stond hij altijd op het punt weg te gaan; als Osewoudt hem eens aan de telefoon kreeg, hing hij direct op, nadat hij zijn opdracht had gegeven. In het romangedeelte na deze scène is het nog erger: Dorbeck is dan nog steeds zeer aanwezig, maar nu omdat hij helemaal afwezig is. Hij is aanwezig als de schim waar alleen Osewoudt nog in gelooft, sterker nog: waaraan hij zich totterdood vastklampt.

In de kantelscène heeft Osewoudt Dorbeck even voor zichzelf. Ook nu heeft Dorbeck haast, maar alleen omdat hij eerst iets van Osewoudt wil, neemt hij dit keer de tijd. En wat doet Osewoudt? Hij neemt een foto van hen beiden, kijkend in de spiegel. Tegenwoordig zou je zeggen dat Osewoudt een *selfie* neemt. Hij wil dit samenzijn vastleggen, in de eerste plaats voor zichzelf, wie weet ook om het met anderen te delen. ‘Het leek werkelijk of dezelfde man daar stond tweemaal, een keer in vermomming’, is de cryptische gedachte die Osewoudt daarbij heeft. Cryptisch, want hoe kunnen twee hetzelfde zijn als een van hen vermomd is? En toch, als Osewoudt afdrukt, heeft hij een gevoel van vervulling: ‘Osewoudt hield

de sluiters ingedrukt met een gevoel van extase: hij dacht: *nu ben ik eindelijk compleet*’, waaraan hij wel weer toevoegt ‘al is het maar op een foto’.

Het gaat mij om de zinsnede die ik gecursiveerd heb. Osewoudt voelt vanaf bladzijde één van de roman een groot gemis en zodra hij Dorbeck ontmoet heeft, lijdt hij aan de dwanggedachte dat deze man zijn gemis kan opheffen, hem kan completeren. Daarom voelt hij extase wanneer hij hen tweeën op een foto kan samenbrengen. Daarom ook heeft hij alles gedaan wat Dorbeck hem gevraagd heeft – en zal hij ook datgene doen wat Dorbeck na het nemen van die foto van hem wil, namelijk dat hij zich als vrouw verkleedt. Hoewel Osewoudt protesteert, is Dorbeck pas tevreden als Osewoudt zich geheel ontkleedt heeft, tot en met zijn ondergoed, en het hele verpleegsterstentue heeft gepast. Daarna neemt hij Osewoudts mannenkleden mee. Je zou kunnen zeggen: na de extase van het gevoel van compleetheid volgt de bezegeling van het gemis: de castratie. De vervrouwelijking van Osewoudt door Dorbeck, die hier plaatsvindt, spiegelt immers de scène, aan het begin van de roman, waarin Dorbeck, in het door onweer veroorzaakt duister, ongevraagd Osewoudt een pistool in handen stopt (Hermans 2010: 39-40).

Osewoudt lijdt aan een pijnlijk tekort, een existentieel gemis, genaamd ‘Dorbeck’. Hij stelt alles in de waagschaal om zich te completeren, maar de laatste zin van de roman luidt: ‘Maar aan de handen van pater Beer zaten minder vingers dan Osewoudt kogelgaten in zijn lichaam had.’ Osewoudt is per slot van rekening één en al gat. Het complement, datgene wat dat gat had moeten vullen, waart de hele roman als een schim rond en verdwijnt uiteindelijk tussen de regels van de roman, waar zelfs de aandachtigste lezer hem niet meer tevoorschijn kan brengen.

Het thema van het frenetiek streven naar compleetheid, uitlopend op het besef dat compleetheid buiten bereik valt en het tekort onvervulbaar is, staat niet alleen in deze roman centraal, maar domineert heel Hermans’ werk. Toch biedt dit oeuvre ook een uitweg uit de patstelling die het voortdurend schept. Hierna zal ik aangeven hoe deze dubbele beweging zich voltrekt, maar eerst geef ik nog een paar voorbeelden van het thema.

2 Compleetheid en gemis

Osewoudt legt het loodje, maar zo erg loopt het niet met al Hermans’ personages af. De partizaan uit ‘Het behouden huis’, bijvoorbeeld, komt nog wel levend uit de villa tevoorschijn, waarin hij zijn chaotische soldatenleven probeerde te verwisselen voor het bestaan in een zeepbel: een huis dat ongeschonden in het oorlogsgebied ligt. Hij verlangde dat huis zich zo toe te eigenen dat hij er helemaal mee zou samenvallen, maar het besef bleef opspelen dat hij niet alles onder controle kan krijgen. Als hij een bedreiging van zijn zeepbel heeft afgewend – door het echtpaar dat zich als de rechtmatige eigenaar van het huis aandient, om te brengen – denkt hij, terwijl hij zijn ‘voorhoofd in zijn handen’ houdt: ‘Deze benen schaal met zijn bekleding van beweeglijk vel, daar komt alles vandaan: de andere mensen, de oorlog, de dromen, de woorden, de daden [...]. *Je zou een tweede hoofd moeten hebben om te begrijpen wat dat éne hoofd is, maar ik heb er maar een*, hier in mijn handen, ik houd het vast op een manier waarop een mens nooit iets anders vasthoudt’ (Hermans 2006: 326-327; mijn cursivering).

Hij houdt dus eigenlijk zijn gemis in zijn handen: het besef dat hij zichzelf altijd ontsnapt, omdat hij zichzelf nooit van buitenaf kan gadeslaan. Omdat hij nooit in staat zal zijn zélf zichzelf te omvatten. Tegen beter weten in fluistert hij tegen de kat: ‘Er mag niets veranderen, wij blijven hier. Alles blijft zoals het is. Op een dag is de oorlog afgelopen. De Duitsers trekken weg. En wij blijven hier, altijd’ (Hermans 2006: 318-319). Maar wanneer de éne kamer die hij niet kon inlijven, open gaat, blijft alles helemaal niet zoals het is. Hij ziet zijn verlangen naar compleetheid dus stranden. Als hij aan het slot weer de chaotische oorlogswerkelijkheid inloopt en omkijkt naar het huis, biedt datgene wat hij even heeft ervaren als een veilige haven, de aanblik van één groot gat. In de laatste zin van de novelle is het huis zinnebeeld van een afzichtelijk tekort: ‘een hol, tochtig brok steen, inwendig vol afbraak en vuiligheid’ (Hermans 2006: 342).

De ik-figuur van een andere novelle uit *Paranoia* (1953), ‘Manuscript in een kliniek gevonden’, lijdt aan een immens tekort. Het manuscript dat hij in de psychiatrische inrichting vult met het verslag van zijn wederwaardigheden, vertoont alle tekenen van zijn psychotische toestand. Hij doet dan ook wat de psychose vermag: de pijn van de echte werkelijkheid dempen met een daaroverheen gedrapeerde werkelijkheid, waarin alle pijn is weggewerkt of – beter nog – in genot wordt omgezet. Deze ik-figuur vult zijn tekort aan tot een compleetheid van geheel eigen fabricaat: hij beschikt over ‘een ijzeren systematiek, neen ijzer niet, een ander, bovenwereldlijk, cosmischemetaal, een systematiek die mij in staat stelt alles te doorzien’ (Hermans 2006: 227). Hij meent overal dwars doorheen te kunnen kijken, als enige de Waarheid te kennen, maar zijn waanvoorstelling loopt erop uit dat hij zichzelf, dat wil zeggen zijn falende zelf, letterlijk ombrengt. Op dat moment ‘zagen [zij] mij in mijn verblindende compleetheid. Want slechts hij is waarlijk een god, die is Absoluut en Alles, slachtoffer en slachter, Zaligmaker en Satan tegelijk’ (Hermans 2006: 246; mijn cursivering). Opnieuw valt hier het woord ‘compleetheid’.

3 Een grandioos besef van eigen gemis

Ook in *Nooit meer slapen* domineert dit thema. In deze roman heeft het niet alleen betrekking op het personage Alfred Issendorf – zijn remmingen en verlangens –, maar wordt het ook getild naar het intellectuele niveau van de zoektocht naar het antwoord op een wetenschappelijke vraag. Ik licht er twee scènes uit, beide eveneens kantelscènes.

De eerstgenoemde scène speelt zich af direct nadat Arne en Alfred een angstwekkende kloof zijn overgestoken en vlak voordat Alfred Arne kwijtraakt (of: zich van hem bevrijdt) en alleen op pad gaat. Terwijl de brekebeen Alfred afdaalde, ervoer hij scherp hoe wankel zijn hele bestaan is:

Een geheim bewustzijn ontbloot zich. Op dit moment gaat een tipje van de sluier omhoog die over het leven ligt: dat ik altijd en in alles weerloos, machteloos en vervangbaar als een atoom ben en dat alle bewustzijn, alle wil, hoop en vrees alleen maar manifestaties zijn van het mechanisme waarvolgens de menselijke moleculen zich bewegen in de peilloze kosmische materiedamp (Hermans 2010: 623).

Eenmaal veilig aan de overkant voeren Arne en Alfred een gesprek. Alfred verwondert zich erover dat ‘er van al die miljarden dingen die er op aarde gebeurd zijn en gebeuren, op den duur geen spoor overblijft’. Arne haakt hierop in met de opmerking dat het ‘een even gek idee zou zijn als er ergens een administratie van zou bestaan’. Alfred borduurt daar dan weer als volgt op voort:

In zo’n administratie zou alles beschreven moeten worden wat er van seconde tot seconde op de wereld gebeurt: een golf die te pletter slaat tegen een pier, regendruppels die vallen, alles wat de drie miljard mensen doen en denken, iedere bloem die ontluikt en verdort, met afmetingen, geografische lengte, geografische breedte, kleur en gewicht (Hermans 2010: 627).

Alfred vervolgt dan met de vraag ‘Waarom alleen van onze wereld?’, het hele heelal zou geadministreerd moeten worden, maar ‘[e]en dergelijke administratie zou een heelal op zichzelf worden, een duplicaat van ons heelal’. Nee, corrigeert Alfred zichzelf, twee heelallen zouden niet voldoende zijn, want ook ‘de geschiedenis van de administratie zou weer moeten worden geadministreerd. Oneindig vele heelallen en niets zou ermee gewonnen worden, geen enkel raadsel opgelost.’ Alfred loopt hier aan tegen dezelfde onmogelijkheid die de partizaan uit ‘Het behouden huis’ ‘het tweede hoofd’ noemt.¹ Hetzelfde tekort, zonder ophouden bestreden zonder dat het ooit kan worden aangezuiverd.

In de andere scène heeft de inmiddels verdwaalde Alfred met de grootste mogelijke moeite eindelijk de top van de berg Vuorje bereikt (Hermans 2010: 651). En wat ziet hij op dit begeerde uitzichtpunt? Niets, want het mist. Maar ook in overdrachtelijke zin ziet hij niks. Hij voelt zich eenzamer dan ooit, in het besef volledig afgesloten te zijn van andere mensen: ‘Ik ben niet treurig. Ik heb alleen groot medelijden met de andere mensen die zo ver van mij vandaan zijn en al had ik een radiozender tot mijn beschikking, het zou geen nut hebben hen te zeggen wat ik denk. Ik kan hen niet begrijpen en zij mij evenmin’ (Hermans 2010: 653). Hij verwijt hun in ‘de gekste sprookjes’ te geloven, stuk voor stuk ‘varianten op domme grootheidswanen, uitgebroed toen hun voorouders nog in holen woonden en niet beter wisten of de hele kosmos was niet groter dan hun hol’, sprookjes en grootheidswanen die niet alleen op bloedvergieten uitlopen, maar als doel hebben de nietigheid van het menselijke bestaan te verhullen. Hij, in z’n eentje daar bovenop die berg, in het zicht van de immense leegte waarop hij uitkijkt, waant zich buiten de magische aantrekkingskracht van die sprookjes. Alfred vertoont hier een onontwarbare mengeling van superioriteit en bescheidenheid: hij kijkt neer op de mensen omdat ze niet, zoals hij, beseffen hoe nietig ze zijn. Hij stelt zich dus eigenlijk op als iemand die van buitenaf kijkt naar hoe de mensen op de aardkorst rondlopen, een positie die hem in staat stelt dwars door hun opgeblazenheid heen te kijken en te ontwaren hoe zij werkelijk zijn, namelijk net zo nietig als hij zichzelf daar voelt. Het is dus een besef waarin totaliteit en nietigheid in elkaar overgaan: een grandioos besef van eigen geringheid.

Maar dan komt de tournure. Met dezelfde mengeling van superioriteit en be-

1 De partizaan uit ‘Het behouden huis’, bepaald geen intellectueel, trekt uit zijn wens over ‘een tweede hoofd’ te beschikken nog niet de consequentie dat dat weer ‘een derde hoofd’ zou behoeven enzovoorts.

scheidenheid distantieert hij zich van zijn medemensen, door zich voor te stellen hoe hij zou omkomen, maar zijn gestorven-zijn dan wel zou kunnen beleven:

Ik zal liever omkomen als slachtoffer van de elementen dan van de mensen. Zou mij hier een bliksemstraal treffen, of een meteoriet op het hoofd vallen, of stort ik straks naar beneden van vermoeienis, wat een geluk eigenlijk dat het weken duren zal, voor iemand erachter komt en misschien vinden ze mij wel nooit. Groot gevoel van voldoening zal dit mij geven, maar ik moet dan wel als geest nog een poosje verder bestaan om te constateren dat ze me niet kunnen vinden. Of ik op die manier nog vollediger verdwijn, alsof dan tenminste *mijn dood* in overeenstemming is met wat ik weet. *Omdat mijn leven het nooit zal kunnen zijn* (Hermans 2010: 653-654; cursivering WPH).

Ook hier de obsessie met volledigheid in pijnlijk contrast met het besef van tekort. Opmerkelijk genoeg fantaseert Alfred hier niet hoe hij zijn tekort zou kunnen aanzuiveren, maar – integendeel – hoe het zal zijn als zijn tekort radicaal vervolledigd wordt, oftewel als hij dood zal zijn. Dood, zo is zijn gevoelen, is hij niet meer iemand met een leemte, maar één-en-al leemte. Verdwijnen in de dood is een vorm van volledigheid, maar toch is die volledigheid voor Alfred nog niet volledig genoeg. Als hij zou sterven, niet door mensenhand, maar doordat hij in zijn eentje door de natuur geveld zou worden, zou het zijn alsof hij ‘op die manier nog vollediger verdwijn[t]’. Men zou hem zoeken, maar ‘misschien vinden ze [hem] wel nooit’ en dat zou hem dan een ‘[g]root gevoel van voldoening [...] geven’. Waarom? Omdat zij hem dan zouden ervaren zoals hij zelf meent te zijn (‘in overeenstemming met wat ik weet’), namelijk: volstrekt afwezig. Niet eens meer nietig, maar gewoonweg *niet-bestaand*. Dit motief speelt ook in *Ik heb altijd gelijk*.²

Alfred zou dus over de rand van zijn eigen dood willen kunnen kijken om te kunnen ‘constateren’ dat hij nog steeds in de wereld aanwezig is, maar dan louter als afwezige. In feite betreurt Alfred hier dat hij niet beschikt over wat de partizaan uit ‘Het behouden huis’ een tweede hoofd noemt: een tweede leven waarmee je je leven, inclusief je sterven, kunt beleven. Het motief van de luchtfoto’s in *Nooit meer slapen* is een variant hiervan: afbeeldingen, maar dan zodanig dat ze je een perspectief-van-buitenaf geven op jezelf, op anderen, op de werkelijkheid. Ook Alfreds ambitie te bewijzen dat er meteorietinslagen zijn geweest, is een variant van het verlangen naar tekens van buitenaf, en uiteraard slaagt hij er niet in dat bewijs te leveren. Het geciteerde fragment vervolgt niet voor niks met ‘Nooit... Ik kan hier niet blijven. Ik begin te lopen, *ik daal af in de mist*’ (Hermans 2010: 654; mijn cursivering). Hoe eenzaam Alfred op Vuorje ook is, hij wordt niet psychotisch, zoals de ik-figuur uit ‘Manuscript in een kliniek gevonden’, die zichzelf een ‘systematiek’ van ‘bovenwereldlijk, cosmisch metaal’ heeft verschaft, die hem als het ware vleugels geeft, zodat hij niet alleen zijn eigen ‘luchtfoto’s’ fabriceert,

2 In ‘Polemisch mengelwerk’ (Hermans 2016: 133-147), het essay uit 1952 waarin de schrijver eigenhandig zijn omstreden roman *Ik heb altijd gelijk* interpreteert, staat onder andere: ‘Alles wat hij [= het hoofdpersonage Lodewijk Stegman] doet en zegt is voor velerlei kwalificatie vatbaar en hij weet dit. Hij weet ook dat hij op die manier “altijd gelijk” krijgt. Hierom is het dat het boek “Ik heb altijd gelijk” heet; hij kan altijd volgens één of ander systeem zichzelf gelijk geven en tenslotte ziet hij zelfs in dat iedereen in deze wereld altijd volgens een of andere waardering “gelijk” kan hebben, ja, dat zelfs de dood geen gelijk in absolute zin geven kan, want wie dood is, is dood en kan van zichzelf niet meer weten dat hij dood is, omdat dood zijn betekent: niet bestaan. Dit weerhoudt hem ervan zelfmoord te plegen’ (Hermans 2016: 141; mijn cursivering).

maar het ‘landschap’ dat hij daarmee in beeld brengt, ook naar zijn behoefte kan vormgeven en inkleuren.

Ook deze voorbeelden laten varianten zien van het thema ‘verlangen naar compleetheid’, dat altijd gekoppeld is aan het ontvullend besef dat het niet bevredigd kan worden. Twee thema’s dus, in een vaste koppeling die een patstelling te weegbrengt waaruit geen ontsnappen mogelijk lijkt. Is het voor een schrijver dan nog wel zinvol om überhaupt iets vast te leggen? Hoe redt Hermans zich hieruit? Ik zal betogen dat Hermans’ uitweg uit de patstelling compleet/leeg te vinden is in een speciale *blik*: de blik die tegelijkertijd onthult en verhuult, en waarmee hij ‘geheimzinnigheid’ schept. Om vat te krijgen op die blik – en zijn resultaat ‘geheimzinnigheid’ – richt ik me op ‘Preamble’, uit *Paranoia*, en het essay ‘Antipathieke romanpersonages’ uit *Het sadistische universum*. In beide teksten wordt de koppeling compleet/leeg onderzocht en op poëticaal niveau getild.

4 ‘Preamble’: de *double bind* van onthullen en verhuilen

‘Preamble’ is een hybride van verhaal en poëticaal betoog.³ De tekst handelt over een schrijver die bezeten is van het verlangen naar compleetheid. In deze variant van het thema is een schrijver geobsedeerd door administratieve systemen waarmee hij de werkelijkheid zo volledig mogelijk zou kunnen registreren, en wel op zo’n manier dat deze maximaal doorzoekbaar zijn, zoals wij dat tegenwoordig noemen.⁴

De schrijver uit ‘Preamble’ kan er niet mee ophouden zich voor te stellen hoe hij zijn administratieve systemen het effectiefst zou kunnen inrichten. Alles dient precies vastgelegd te worden, inclusief de verbanden van alles met alles. Hij droomt van een taal ‘met een oneindig aantal woorden die hun betekenissen een oneindig aantal malen veranderen in één oneindig deelbaar ogenblik’, oftewel: van een taal die de werkelijkheid weergeeft zonder het bemiddelende – en dus vertekende – effect van haar tekenkarakter (Hermans 2006: 219). Hij droomt dus van een taal zonder datgene wat taal nu net tot taal maakt. Hij wil een taal die niet naar de werkelijkheid verwijst – zoals taal nu eenmaal doet –, maar ermee samenvalt. Met het oog op een volledige archivering van de werkelijkheid wil uitgerekend de schrijver de taal dus opdoeken! Om dezelfde reden vreet hij zich op van spijt dat hij niet als fototoestel of rekenmachine ter wereld is gekomen.

Toch heeft deze schrijver ook een andere kant. Hij beseft namelijk terdege dat zijn verlangen vergeefs is:

Geregeld maak ik plannen om enige kamers in mijn huis met het modernste kantoormeubilair in te richten en daar vernuftige kaartsystemen in onder te brengen, die mij in staat zouden stellen in één oogopslag alles te overzien wat ik vergeten ben en nog vergeten zal, hoewel ik het niet vergeten wil; alles wat ik bedenk, bedacht heb en nog bedenken moet. Maar ik weet dat ik de tijd, nodig om al die boeken, kaarten en tabellen in te vullen met wat ik heb bedacht, liever gebruiken zal met het bedenken van andere dingen (Hermans 2006: 214).

³ Raat 1985: ‘Deel I Inleiding’, met name 14–20, en Ruiter 1986.

⁴ Het gesprek over het verlangen naar (en het besef van de onmogelijkheid van) een administratie van het heelal, tussen Alfred en Arne in *Nooit meer slapen* (1966), is dus een echo van het thema van ‘Preamble’ (1953), een tekst die dus dertien jaar eerder werd geschreven.

Hoe geobsedeerd hij ook is, hij heeft tegelijkertijd voldoende afstand om zijn archiveer-fantasieën met een speels, ja zelfs artistiek oog te bezien:

Toch, als ik ooit millionair word, zal ik een paleis betrekken vol kantoomaterialen, die na mijn dood ongebruikt zullen worden gevonden, in het oog van de buitenstaander een brutale hoon aan de ongelukkigen die geen millionair zijn en hun leven moeten slijten met het volschrijven van de gevloekte grootboeken en registers die ik uit speelsheid heb gekoesterd. – Niemand zal zich de vraag stellen of een leeg kaartsysteem misschien niet het mooiste is wat een mens kan nalaten (Hermans 2006: 214).

Bovendien onderkent hij het probleem van de willekeur, dat het hele project bij voorbaat op losse schroeven zet. Wie archiveert, moet immers ergens beginnen, en elke keuze zal willekeurig zijn. Wat je ook kiest, het zal allemaal even *onbelangrijk* zijn, zodat je nooit het overzicht zult verwerven waar je op uit bent. Maar deze schrijver stelt zich ook voor hoe zijn archief eruit zou zien, als het hem zou lukken echt alles vast te leggen. Ook dat zou op niets uitlopen, beseft hij, want dan zou alles namelijk even *belangrijk* zijn geworden. Over het ‘enige woord’ (= ‘chaos’) zegt hij: ‘Zoals het woord “god” betekent het alles en niets’ (Hermans 2006: 219).

Het eind van het liedje is dan ook dat deze schrijver weliswaar beseft niet buiten een kaartsysteem te kunnen, maar zich voorneemt het *leeg te laten* (Hermans 2006: 222). De dwanggedachte aan een complete registratie van zijn werkelijkheid en het besef dat zo’n *device* onbestaanbaar is, zijn twee neigingen die binnen dit personage om voorrang strijden.

De conclusie van deze schrijver is dat we hoe dan ook hopeloos dwalen. We lijden aan het obsessief verlangen naar compleetheid, maar ten eerste is het onbevredigbaar en verder zouden we er niets mee opschieten als we het zouden kunnen bevredigen. We tasten dus in den blinde. Een opvallend lyrische zin beschrijft deze patstelling aldus: ‘Wij zijn niets anders dan strandvonders van ons eigen leven, brokstukken verzamelend langs de zee der vergetelheid. In onze hand lopen wij met de verroeste spijkers van een groot, gezonken schip – en wij denken dat dit oudroest een horloge is’ (Hermans 2006: 217). Het kaartsysteem leeg laten is wel een mooi voornemen, maar meer ook niet, want voor de schrijver van ‘Preamble’ is schrijven ‘een allesoverheersende gewoonte’, wat ook wel blijkt uit het feit dat hij direct na zijn voornemen om het kaartsysteem leeg te laten zijn lezers op vijf verhalen trakteert. (Deze verhalen variëren weliswaar op het thema ‘gemis’, maar geven er dusdoende paradoxaal genoeg toch weer ‘vulling’ aan.)

‘Preamble’ laat de poëtische variant zien van de koppeling compleet/leeg die ik hiervoor in enkele romans en verhalen aanwees. Enerzijds leiden de pogingen het archief van de werkelijkheid compleet te maken vanzelf tot het besef dat dit onmogelijk is en je het net zo goed leeg kunt laten. Anderzijds vervult dat besef je zozeer dat je niet anders kunt dan getuigen van de noodzaak het systeem leeg te laten, waarmee je de leegte toch weer teniet doet. Het leeglaten is dus even ondoenlijk als het compleetmaken. Je hebt geen keus. Kies je het één, dan krijg je ook het andere. Beide zijn onlosmakelijk aan elkaar gekoppeld, ze roepen elkaar vanzelf op. Dit verband wordt *double bind* genoemd.

De vraag hoe Hermans zich hieruit redt, klemmt temeer omdat hij het surrealisme als uitweg afwijst. Niet alleen heeft deze schrijver er geen vertrouwen in dat de werkelijkheid systematisch is vast te leggen, nog minder gelooft hij in het alterna-

tief van sommige surrealisten, die menen dat men bij de weergave van de werkelijkheid het toeval z'n gang moet laten gaan. Waarom niet?

Het is of ik evengoed alle tien vingers en ook mijn tenen in de inkt had kunnen dopen, op het papier spuwen en erop trappen, het in elkaar frommelen en verscheuren, om een even tastbaar, even waarachtig document op deze wereld achter te laten. Alleen dat iedere geheimzinnigheid eraan ontbreekt, weerhoudt mij daarvan. Men beweert dat er inderdaad op die manier, met handen en voeten gedichten en schilderijen kunnen worden vervaardigd. Maar daaraan zou iedere geheimzinnigheid ontbreken, omdat men van te voren weet dat iedere ZIN is uitgesloten (Hermans 2006: 215).

Hermans' schrijverspersonage meent dus dat er maar één ding op zit: de 'geheimzinnigheid' van de werkelijkheid weergeven. Het uitbeelden daarvan biedt een uitweg. In deze *pun* is vrijwel heel Hermans' poëtica samengebald. 'Zin' houdt in: zinvolheid, transparantie, compleetheid, onthuld zijn, betekenis-vastheid. 'Geheimzinnigheid' houdt het tegenovergestelde in: resp. intransparantie, incompleetheid, verhuld zijn, betekenis-onvastheid. Maar 'geheimzinnigheid' is niet zomaar geheimzinnigheid. De spelling van het woord brengt de *double bind* aan tussen 'zin' en 'geheimzinnigheid'. Aan de ene kant is 'zin' alleen nog maar aanwezig in het woord 'geheimzinnigheid' voor zover het aangeeft dat zij erin afwezig is. Literatuur kan alleen maar laten zien dat de zin van het bestaan in geheimzinnigheid gehuld is. Aan de andere kant mag het dan zo zijn dat 'zin' in 'geheimzinnigheid' kopje onder is gegaan, toch staat het woord 'zin', juist in die ontledigde staat, met hoofdletters geschreven. De spelling houdt de suggestie gaande dat er achter de sluiers van geheimzinnigheid toch iets kapitaals is verhuld, wat gedurig aandringt zich als 'zin' te laten onthullen.

5 Onthullen/verhullen: geheimzinnigheid

Een *double bind* kent een sterke spanning. 'Preamble' geeft te verstaan dat de impuls om te schrijven direct te maken heeft met de gespannen koppeling tussen onthullen en verhullen, er misschien zelfs wel aan ontspringt.

Aan het literaire spel van onthullen en verhullen heeft Hermans het essay 'Antipathieke romanpersonages' gewijd (Hermans 2008: 129-148). De beroemde openingszin van dit essay luidt: 'Alleen dan is het voor een schrijver de moeite waard geschreven te hebben, als hij de zekerheid heeft hardop uit te spreken, wat zijn publiek wel heeft geweten, maar altijd heeft verzwegen; wat het gedroomd heeft, maar bij het ontwaken verdrongen.' Er is dus iets wat door de lezers verhuld wordt, en de schrijver rekent het kennelijk tot zijn taak dat publiekelijk te onthullen.

In het essay schenkt Hermans uitgebreid aandacht aan de rollen die schrijver en lezer bij dit publieke spel spelen. De schrijver is weliswaar voorganger, maar zijn rol is precair. Hermans noemt de schrijver een magiër:

Ook de realistische roman is in wezen een mythische roman en zijn maker is een magiër. Geen psycholoog, geen socioloog, geen natuurkundige, maar een magiër die er zijn hoogstpersoonlijke mythe op nahoudt. [...] Ook de realistische romancier is een magiër, ook zijn verhaal is geen objectief relaas maar een sage. Zijn objectiviteit is een werkwijze,

meer niet. De werkelijkheidsbeschrijving die hij beoefent, is niet objectief, maar hoogstens conventioneel (Hermans 2008: 133-134).

De schrijver manipuleert de lezer, hij wikkelt hem in in de belofte (of bedreiging?) dat hij hem iets over hemzelf zal onthullen. En de lezer? Die dient het appel van de magiër te beantwoorden door mee te gaan in 'een sfeer waarin bepaalde vragen niet passen' (Hermans 2008: 137). Maar waarom zou de lezer meegaan in een spel waarin hij iets over zichzelf te zien krijgt dat hij liever verborgen houdt, zelfs voor zichzelf? Dat zal hij immers alleen doen als hij bij dit spel iets te winnen heeft.

De lezer zal er zeker niets bij te winnen hebben als hij alleen maar voorwerp is van de manipulaties van de schrijver. Maar dat heeft hij misschien wel als zijn rol spiegelbeeldig is. Uit de zojuist geciteerde openingszin van 'Antipathieke romanpersonages' zou je nog kunnen afleiden dat de schrijver zich boven zijn lezers verheven acht, zoals de romantische kunstenaar die zichzelf beschouwde als een profeet, die op grond van haast bovenmenselijke kwaliteiten in staat was iets te 'zien' wat anderen ontgaat? Nee, zegt Hermans al in de derde alinea van dat essay, de schrijver heeft 'diepverborgen' 'een eendere geestelijke constitutie' als zijn lezers. Het lijkt wel, zegt Hermans, alsof de schrijver boven de lezers staat, doordat hij andere mensen in zijn roman als materiaal gebruikt, maar

[t]och hoeft hij daarom zichzelf niet hoger aan te slaan dan de massa. In feite veracht de schrijver zichzelf om dezelfde reden waarom hij de massa veracht. Tussen de schrijver en massa bestaat een diepverborgen solidariteit. Een solidariteit niet alleen op wederzijdse haat gebaseerd, maar ook op overeenkomstige zelfhaat. De lezer haat in de schrijver zichzelf, de schrijver haat zichzelf in zijn romanpersonages (Hermans 2008: 131).⁵

De 'diepverborgen' 'eendere geestelijke constitutie' van schrijver en lezer neemt dus niet weg dat tussen hen tevens *een solidariteit in het negatieve* bestaat: het besef van iets wat de schrijver noch zijn lezers onthuld willen zien, bij zichzelf noch bij de ander. De schrijver en lezer zitten dus in hetzelfde schuitje. Het woord 'solidariteit' mag dan onhermansiaans klinken, toch zit daarin voor beiden de winst. Ze denken globaal langs dezelfde lijnen (dat is de positieve solidariteit: 'eendere geestelijke constitutie') en beseffen daarom beiden wat ieder van hen mankeert (en dat is de negatieve solidariteit: de gedeelde haat jegens dat wat verhuld is, en de zelfhaat vanwege het onvermogen dat te onthullen).

De laatste zin van het citaat is cruciaal: *De lezer haat in de schrijver zichzelf, de schrijver haat zichzelf in zijn romanpersonages*. In deze zin wordt de onderlinge afhankelijkheid van schrijver en lezer scherp geformuleerd als een spiegeling: haat/zelfhaat, lezer/schrijver, schrijver/personages. De lezer verhuult het besef van zijn gemis – de onbeheersbaarheid van zijn bestaan, het gebrek aan controle over de werkelijkheid – door het af te schuiven op de schrijver, die het weliswaar onthult als een gedeeld gemis, maar dit doet door het weer te verhullen als het gemis van zijn romanpersonages. De schrijver haalt de sluier van het gemis af en onthult dus dat het daaronder de *leegte* van het gemis gaapt, maar hij doet dat door die leemte met een andere sluier te omhullen. Hij kan dit immers alleen maar doen door die leegte dramatisch uit te beelden, waardoor zij toch weer belichaamd

⁵ Hermans voegt daaraan meteen toe: 'Lezers die dit niet aanvaarden, begrijpen de wezenlijke functie van de roman niet. Zij worden alleen tevreden gesteld door journalistiek'.

wordt en haar afgrondelijkheid opnieuw aan het oog onttrokken wordt. Ook de schrijver kan dus alleen maar de illusie geven dat hij iets onthult, zij het dat hij die eerst zo levensecht mogelijk opdient, om haar in dezelfde beweging te ontmaskeren als wat ze is: een illusie. Er gebeurt feitelijk niks, want beiden schuiven de hete aardappel alleen maar door, maar toch dóet dit gezamenlijk uitgevoerd spel iets. Het geheel wekt gek genoeg toch de indruk dat er, zoals dat heet, ‘een tipje van de sluier’ wordt opgelicht, en er aan datgene wat onontkoombaar afwezig is, toch een zekere aanwezigheid is verleend.

‘Antipathieke romanpersonages’ vertelt ons dat de schrijver en zijn lezers zijn verwickeld in een spel met een magische inzet van beide kanten. ‘Preamble’ vertelt ons dat dit spel gericht is op het punt waar een obsessief verlangen (naar compleetheid, onthulling, controle, zin) raakt aan het besef dat er niets van terecht kan komen (resp. gemis, verhulling, paranoia, geheimzinnigheid). Deze twee krachtenvelden zijn verwickeld in een *double bind*, die maakt dat er steeds een punt ontstaat waarop ze elkaar in een flits zowel kruisen als overlappen. Dat punt heet ‘geheimzinnigheid’. Omdat illusie en ontgoocheling op dat punt tegelijkertijd raak- en contrapunt zijn, zijn ze daar nooit te ontwarren. Literatuur, zo vertelt ‘Preamble’, is de verbeelding van de turbulentie die op dat punt heerst. Daar wordt iets opgerakeld wat tezelfdertijd tot bedaren wordt gebracht, en omgekeerd: daar wordt iets verdrongen wat zich tezelfdertijd hevig aandient. En dat zonder ophouden. De preciaire betekenis van dat punt, dat is wat er voor de schrijver en zijn lezers op het spel staat.

Om in termen van ‘Het behouden huis’ te spreken: op dat punt is het alsof je even kunt beleven hoe het zou zijn om met een ‘tweede hoofd’ naar je hoofd te kijken, maar zonder dat je je hoofd ook maar voor één moment verlaat. Of om in termen van *Nooit meer slapen* te spreken: dat punt biedt je een idee hoe het zou zijn als ‘je leven in overeenstemming zou zijn met wat je weet’, doordat je over de rand van je dood kon kijken, terwijl je toch in leven blijft. In het algemeen gezegd: op dat punt krijgt je een heel speciale *blik* aan gereikt. De levensechte illusie van een totaalperspectief dat niet van deze wereld is, maar dat je toch even kunt ervaren. Beter gezegd: dat je dankzij de hocus pocus van de literatuur gelóóft even te kunnen ervaren.

6 ‘geheimzinnigheid’: *objet a*

Literatuur laat ons de turbulentie van dat punt *beleven*. Literatuurwetenschap doet iets anders: zij probeert die turbulentie te *begrijpen*. Voor dat laatste heb je een beschouwelijk kader nodig dat een begripsmatige parallel aanreikt voor de literaire verbeelding (en receptie) van dat intrigerende punt. De op taal georiënteerde psychoanalytische theorie van Jacques Lacan biedt zo’n kader. Daan Rutten (2016) heeft dit recent overtuigend laten zien.

Lacans theorie draait zelfs voornamelijk om dat intrigerende punt van existentiële turbulentie, dat Hermans ‘geheimzinnigheid’ noemt. Lacan noemt dit het *objet a* en de verbeelding ervan noemt hij *fantasma*. Het *objet a* manifesteert zich in verschillende hoedanigheden, aldus Lacan. Eén daarvan is dat het zich doet gelden als *de blik* (die hij onderscheidt van het oog). Dit maakt dat Lacans begrip-

penkader bij uitstek geschikt is om licht te werpen op het ‘punt’ waar ik me nu op richt. Omdat het *objet a* precies op het raakvlak ligt van het verlangen naar een totaalperspectief en de afweer in de vorm van het besef dat dit onmogelijk is, karakteriseert Lacan het als ‘extiem’: een contaminatie van intiem en extern. Het *objet a* stelt iets in zijn afwezigheid aanwezig. Het tilt het gemis binnenboord, maar slechts als gemis.⁶

Over het begrip *objet a* heeft Lacan in zijn seminars jarenlang hardop nagedacht. Zijn hele seminar van 1964 is gewijd aan het *objet a*-als-blik.⁷ Om de portee ervan duidelijk te maken, eerst kort iets over Lacans veelomvattende theorie, die er het kader van vormt. Gewapend met het aldus ingekaderde begrip *objet a* zal ik vervolgens terugkeren naar ‘Preamble’ en Hermans’ werk in het algemeen.

7 Het reële, het imaginaire en de symbolische orde

In Lacans denken draait alles om de mens als verlangend wezen. Verlangen en zijn tegenpool, het besef van een onherstelbaar gemis, zijn in Lacans visie *double bind*. Omdat de mens een verlangend wezen is, definieert Lacan hem in termen van gemis, en omdat de mens één en al tekort is, verlangt hij onophoudelijk en vergeefs. Mensen *zijn* hun verlangen, aldus Lacan.⁸

Mensen verlangen steeds naar iets en zodra dat vervuld is, verlangen ze weer naar iets anders. Zonder verlangen gaat het niet. Maar dat waarnaar de mens ten diepste verlangt – volledig en onbemiddeld contact met de werkelijkheid –, valt per se buiten zijn bereik, wat paradoxaal genoeg juist tot gevolg heeft dat hij er zich alsmaar een voorstelling van probeert te maken. Hermans’ werk biedt daarvan veel voorbeelden, waarvan ik er hiervóór een paar de revue heb laten passereren. Wat Hermans verbeeldt als ‘een tweede hoofd’, de administratie van alle administraties of de positie voorbij je eigen dood, noemt Lacan het *Reële*. Onder het Reële verstaat Lacan datgene waartoe we geen toegang hebben, maar dat we ons

6 ‘The *Objet a* is something from which the subject, in order to constitute itself, has separated itself off as an organ. This serves as a symbol of the lack [...] not as such, but in so far as it is lacking. It must, therefore, be an object that is, firstly, separable, and secondly, that has some relation to the lack’ (Lacan 1981: 103).

7 Lacan 1981: passim, maar met name p. 17-123. Het ontstaan en de aard van, en de samenhang tussen het imaginaire, de symbolische orde en het Reële heeft Lacan, met gebruikmaking van de befaamde ‘*Grappe du désir*’, ook uiteengezet in Lacan 1977. Afgezien van het feit dat Lacans begrippen gaandeweg tot stand zijn gekomen in een jarenlang proces van ontwikkeling en voortdurende herdefiniering – en er daardoor in zijn seminars nergens een samenvattende, systematisch geordende en ‘definitieve’ versie van zijn theorie te vinden is –, zijn Lacans teksten notoir onhelder van structuur en stijl, vermoedelijk vooral vanwege de omstandigheid dat zijn geschriften de schriftelijke neerslag zijn – door Jacques-Alain Miller – van oorspronkelijk tijdens de seminars uitgesproken teksten, met hun associatieve sprongen en geïmproviseerde uitweidingen. Daarom zijn de studies van Lacan-specialisten vanwege hun systematische opzet, die stoelt op hun overzicht over ‘de hele Lacan’, een onmisbaar hulpmiddel voor het verkrijgen van een goed begrip van diens theorie. Een uitvoerige uiteenzetting van Lacans ‘*Grappe du désir*’, die veel helderder is dan die van Lacan zelf in zijn *Écrits*, is De Kesel 2010.

8 ‘Desire is a relation of being to lack. This lack is the lack of being properly speaking. It isn’t the lack of this and that, but the lack of being whereby being exists [...]. Being comes into existence as an exact function of this lack [...]. Being attains a sense of self in relation to being as a function of this lack, in the experience of desiring’ (geciteerd in Neill 2011: 60).

onophoudelijk proberen toe te eigenen. De moeilijkheid is dat het Reële niet iets substantieels is – anders zouden we het ons wel gewoon kunnen voorstellen. Het Reële is wat radicaal *zonder orde* is. En omdat ons voorstellingsvermogen *orde* is, valt het Reële buiten alles wat wij ons voor de geest kunnen halen. Hoe vreemd dat ook klinkt, het Reële *is* niet ergens, maar bestaat alleen voor zover wij het *schep-pen*, juist omdat wij het afgrenzen van wat wij ons wel kunnen voorstellen. Omdat onze vermogens nu eenmaal geconstitueerd zijn als orde, zijn ze uitsluitend georiënteerd op datgene wat in termen van orde te vatten is. Een orde kan niet buiten zichzelf treden, maar impliceert wel het besef dat zij eindig is en er bijgevolg aan haar grenzen iets anders moet beginnen: ongeordendheid.

Deze onmacht van orde tegenover wat als ongeordendheid gedacht wordt, is volgens Lacan in alle opzichten beslissend voor de mens als psychisch en sociaal wezen. Omdat we ons het ‘gebied’ buiten de grenzen van onze vermogens enerzijds niet kunnen voorstellen als een substantie en het anderzijds ook weer niet kunnen nalaten ons er een voorstelling van te maken, menen wij dat het Reële niet zomaar een substantie is, en houden wij het onwillekeurig voor een soort oer-substantie, de eigenlijke substantie, de werkelijkheid zoals die *is*, onafhankelijk van onze menselijke beperkingen. Het Reële is paradoxaal genoeg een van binnenuit geschapen ‘buiten’, oftewel een onontkoombaar ‘buiten’ met het ‘binnen’ als oorsprong en enig ankerpunt.

Vanwege wat ik maar even het vermeende ‘oer’-karakter van het Reële heb genoemd, wekt het ons diepgeworteld verlangen om ons te bevrijden van de begrenzingen van ons ‘binnen’ en met die ‘eigenlijke’ werkelijkheid samen te vallen. Het onnoemelijke genot dat wij ons daarbij voorstellen, noemt Lacan *jouissance*. We deinzen echter terug voor die *jouissance*, niet alleen omdat we voorvoelen dat we dan zelf zouden worden omgezet in ongeordendheid en bijgevolg onmiddellijk zouden worden opgeheven – psychotisch zouden worden of dood zouden gaan –, maar ook omdat we vanwege het zelfgeschapen karakter van deze ‘werkelijkheid’ vagelijk beseffen dat zij helemaal niet bestaat... dan alleen als onwillekeurig product van onze beperktheid.

Deze dubbelzinnigheid van het Reële geeft al aan dat ons verlangen het alleen maar kan ‘bereiken’ via een orde die wij eraan opleggen. Die orde is onze enige toegang, maar wel eentje die tegelijkertijd het zicht barricadeert op alles wat zich voorbij die drempel ‘bevindt’. Die orde bestaat uit *taal*: alle vormen van taal, waaronder de linguïstische. Als talige wezens zijn we dus per se beschermd tegen, maar ook voorgoed afgeschermd van de ontmoeting met het ‘buiten’ van het Reële, dat misschien wel vernietigend is, maar ons verlangen niettemin onverminderd gaande houdt. (De schrijver uit ‘Preamble’ droomt dan ook van een ‘on-taal’: een taal die niet verwijst naar wat zij projecteert als ‘de werkelijkheid’ – en deze dusdoende op afstand zet –, maar ermee samenvalt.)

Naast het Reële onderscheidt Lacan het imaginaire en de symbolische orde.⁹ Als

9 De symbolische orde is strikt genomen de term voor de manier waarop wij als libidinale wezens de werkelijkheid beleven: als een differentieel geordend veld van betekenaars. Maar symbolisch is ook het tegengestelde van imaginair, en in die zin is het een term voor een mogelijke houding van het subject ten aanzien van de symbolische orde (de betekenaar), met name de houding die het tekort waarop die orde rust (onbewust) erkent. Het imaginaire is de naam voor de houding die dat miskent (vgl. Neil 2011: 30-55, De Kesel 2002: 91-102, Fink 1995: 24-34).

minst zelfredzaam zoogdier komt het kind van de mens in de voor hem dan nog volstrekt ongeordende werkelijkheid terecht, een kluwen tekens die voor hem vooralsnog geen betekenis kunnen hebben, wat hem extreme onlust oplevert. Het probeert uit alle macht greep te krijgen op alle uitingen om hem heen. De list die het hulpeloze kind verzint om deze pure onlust in lust om te zetten, is een noodoplossing: het bestempelt zichzelf maar tot de betekenis van al die onbegrijpelijke uitingen.

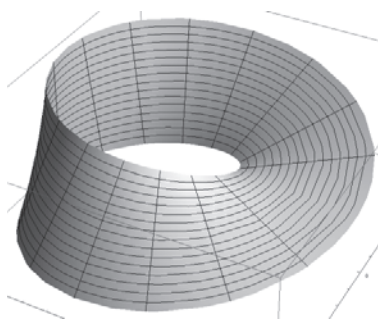
Deze noodordening noemt Lacan het imaginaire, wat ongeveer samenvalt met wat Freud (1973) het primaire narcisme noemde.¹⁰ In de beleving van het kind mist datgene wat het waarneemt elke betekenis, maar het lost dit op door zichzelf te beschouwen als de invulling van dit gemis. De grootst mogelijke onlust, omgezet in de grootst mogelijke lust. Uit pure betekenis-nood waant 'His Majesty the Baby' zich maar het centrum van het universum, de betekenis van al het onbegrijpelijke dat er rondom zijn wieg of box plaatsgrijpt. Dit duurt totdat 'his Majesty' gedwongen wordt deze noodconstructie te verlaten, doordat hij er vanzelf achter komt dat de wereld níet om hem draait. De wereld draait om 'de anderen', door Lacan ook wel 'de Ander' genoemd, dat wil zeggen alle anderen, die geen van allen, evenmin als hij, het centrum van het universum blijken te zijn, en die stuk voor stuk, evenals hij, te leven hebben met uitingen die door een wezenlijk betekenis-gemis zijn gekenmerkt.

Die 'anderen' accepteren kennelijk dat het menselijk bestaan zich voltrekt als een carrousel van uitingen die – vanwege hun inherent betekenis-gebrek – eindeloos naar elkaar doorverwijzen, een carrousel die nooit tot rust komt. Ze hebben zich erbij neergelegd dat al die uitingen een betekenis-gemis blijven houden, dat van niets de betekenis ooit komt *vast te staan*, dat er niets bestaat waarvan de betekenis ooit *compleet zal zijn*. Ze hebben aanvaard dat een *totaalperspectief* – letterlijk – buiten de orde valt. Deze carrousel noemt Lacan de symbolische orde. De lust-economische eenheid, die het kind is, rest geen andere keuze dan op die carrousel te springen en mee te doen in de onophoudelijke dynamiek van uitingen-met-een-inherent-betekenisgemis. Deze keuze is zijn redding – want hij doet nu méé met 'de Ander' –, maar betekent tevens het afscheid van zijn majesteitlijke illusie de betekenis van alles te zijn, met zichzelf samen te vallen.¹¹ Deze keuze stelt hem in staat dat gemis te verdringen door het te beleven in een wereld van voorstellingen die op dat gemis is gebouwd: de symbolische orde. Dusdoende voegt hij zich niet alleen in die orde, maar wordt hij er ook de 'drager' van. Gevolg is wel dat de lust van het 'heel zijn' voorgoed geclausuleerd is. Lacan bestempelt het toetreden tot de symbolische orde dan ook als *castratie*.

Die castratie dient men zich voor te stellen als het moment waarop de rasters van het talige het Reële scheppen, paradoxaal genoeg door de toegang ertoe af te grendelen. De castratie stelt hem in staat in de omgang met zijn medemensen niet teloor te gaan, maar is tevens een trauma, een nooit aflatend pijnpunt, dat hij weliswaar probeert te verdringen, maar dat toch blijft opspelen als het verlangen te ontsnappen naar het 'buiten'. Het imaginaire en het symbolische zijn twee vor-

10 Zie ook Schalkwijk 2009.

11 '[m]an's desire is the desire of the Other' (Lacan 1981: 38); '[m]an's desire is the *désir de l'Autre*' (Lacan 1977a: 312).



Afb. 1 De Möbiusband.

*Afb. 2 Möbiusband volgens
Escher (Ernst 2007: 105).*



men van afweer tegen iets wat vanwege zijn onvoorstelbaarheid alleen maar kan worden afgespiegeld als ‘buiten’, ‘over de grens’, ‘achter het licht’, enzovoorts. Het imaginaire is geen stadium dat overwonnen wordt, maar de wijze waarop het lustwezen ‘mens’ drager wordt van de symbolische orde. Het is het totaal van wat hem drijft én wat hij van die drift verdrongen heeft maar hem op elk moment kan overvallen, als blikseminslagen in de symbolische orde waarop hij zich op zeker moment uit zelfbehoud heeft teruggetrokken.

Volgens Lacan bezit het subject niet zoiets coherent als een ‘zelf’. Zijn gesteldheid is die van het onherstelbare gemis, de niet te vullen leemte, de splijting. In plaats van iets substantieels is het subject veeleer een vlottend punt dat zich beweegt op de met elkaar strijdige, maar tegelijkertijd in elkaar overlopende schalen van het imaginaire, de symbolische orde en het Reële, drie dimensies die elkaar constitueren. Lacan wijst op een afbeelding aan de hand waarvan men zich deze constellatie voor kan stellen: de Möbiusband (Lacan 1981: 156, 235). Hierboven links de gebruikelijke voorstelling van de Möbiusband, rechts de beroemde versie die M. Escher van deze ‘onmogelijke figuur’ maakte.

De Möbiusband geeft de ‘Lacanian twist’ weer: ‘[...] if you draw a long enough line along any side, you eventually wind up on the flip side due to the twist in the strip’ (Fink 1995: 45). De scherpe rand suggereert een helder onderscheid tussen de binnen- en buitenkant van de band. Maar tegelijkertijd is elk punt op de band ambigu, omdat het vanwege de draaiing voortdurend deel uitmaakt van de bin-

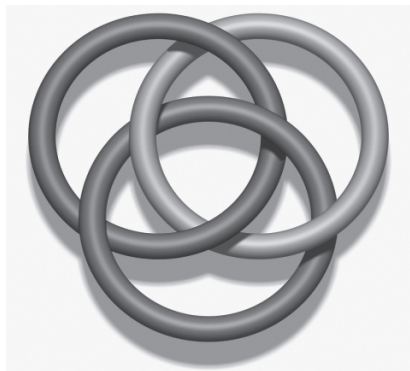
nen- én buitenkant. De rand van de band, die hen onderscheidt zonder hen ook maar ergens te kunnen scheiden, is de *double bind* waarin zij verwickeld zijn. Tegelijkertijd grenst de band als geheel in haar onbevattelijke draaiing iets van zich af, met als resultaat dat zij het reële schept als een holte.

Na deze omweg kunnen we nu het *objet a* situeren. Het *objet a* is de *rand* van de Möbiusband. De rand, die dus alleen maar bestaat als de lijn waarop elk punt een raak- én contrapunt van het imaginaire en de symbolische orde is. De rand, die bovendien overal datgene van zich afgrenst wat de ring tot stand brengt: de holte van het Reële, maar die er tegelijkertijd overal aangrenzend mee blijft. De *double bind* van het onthullen/verhullen en van ‘geheimzinnigheid’ kunnen we als die rand denken. In dezelfde draaiing waarmee die rand het ‘buiten’ afgrenst (als iets waar zij ophoudt en iets anders begint), blijft zij er overal aangrenzend mee (als iets dat haar definieert, omdat het haar nergens niet raakt). In de beweging waarmee de rand verhult, onthult ze – en omgekeerd. Die draaiing voltrekt twee bewegingen tegelijkertijd: zij sluit het ‘buiten’ in en verwerkelijkt dusdoende het verlangen het zich toe te eigenen, maar toont ook de vergeefsheid van dat verlangen, door het te ontmaskeren als circulair: als iets wat alleen zichzelf kan bevestigen.

Lacan doet ons nog een andere afbeelding aan de hand, de Boromeïsche ringen: Het geheel van deze ringen maakt op een andere manier aanschouwelijk dat het Reële, het imaginaire en de symbolische orde elkaar constitueren: als er één ring zou wegvallen, valt elk verband weg en houd je niets over. Ook in die voorstelling kunnen we het *objet a* plaatsen. Neill zegt het aldus:

Objet petit a, therefore, must be understood at one and the same time as indicative of the lack in the subject and the Other, and as that which can guard against the traumatic effects of this lackingness. [...] it is the imaginary *thing* which would rectify the lack and it is the kernel of the Real which cannot be gathered into the symbolic order [...]. It is thus that we can understand why the *objet petit a* stands in the conjunction of the three Lacanian realms – the symbolic, the imaginary and the Real – without properly speaking being situated in any one of them (Neill 2011: 60).

Het *objet a* is deze ‘conjunction’: de ‘plek’ waar drie cirkels elkaar overlappen in de afgrenzing van een leemte die hun verband uitmaakt.



Afb. 3 De Boromeïsche ringen.

Keren we nu terug naar ‘Preamble’, dan kunnen we de obsessie met compleetheid en doorzoekbaarheid van het kaartstelsel, waarmee de ene kant van het schrijver-personage te kampen heeft, duiden als het heftig aandringen van het imaginaire, terwijl dat wat hij tegelijkertijd ontuchtend beseft, namelijk dat je het niet zonder kaartstelsel kunt stellen maar het toch leeg moet laten, de symbolische orde is. In het verhaal zijn deze twee neigingen tegengesteld, maar ze roepen elkaar ook op. De lijn van punten waar die twee neigingen op elkaar botsen én in elkaar overgaan – met ‘geheimzinnigheid’ als resultaat –, is de

rode draad in 'Preamble'. Zij loopt over alle pagina's, zoals de rand van de Möbiusband haar onnavolgbare ronde draait. Deze draaiing schept de afgrenzing van de holte, die in 'Preamble' 'chaos' wordt genoemd. Zij grenst de chaos overal af als de onmogelijk te bereiken regio, maar als de eromheen draaiende verstrengeling van verlangen en afweer is zij er ook overal aangrenzend mee. Overal in 'Preamble' wordt de chaos op een afstand gehouden, maar op een manier die haar steeds in het spel houdt. 'Preamble' beweegt zich op die rand en verbeeldt daarvoor het precaire van onze hele psycho-sociale constellatie.¹² De rode draad van 'Preamble' verbeeldt wat Lacan extimiteit noemt.

Het *objet a* is het moment van gemis en gespletenheid, maar dan in de belichting van heelheid (die alleen imaginair bestaan heeft); van paranoïa in het licht van controle (ook alleen maar imaginair); van de beknotte blik in de belichting van een totaalperspectief (idem dito). Afhankelijk van het zintuiglijke veld – zien, horen, tast, ruiken en proeven – manifesteert het *objet a* volgens Lacan zich op verschillende wijze. De overeenkomst bestaat eruit dat alle manifestaties van het *objet a* metonymisch verbonden zijn met het pijnlijke moment van gemis, beknotting of separatie: 'These are the objets a – the breasts, the faeces, the gaze, the voice' (Lacan 1981: 242).¹³ 'Objecten' waarvan men is afgesneden, maar waar je je fantasmatisch aan kunt vastklampen om er de situatie van vóór het gemis, de separatie of de beknotting als het ware mee terug te halen (terwijl er nu net van 'terug' geen sprake kan zijn, omdat dat alleen imaginair bestaat). Ik concentreer me in deze bijdrage op het *objet a*-als-blik (Eng.: *gaze*; Fra: *regard*). In lacaniaanse termen gesteld vertelt 'Preamble' ons: wie schrijft, zoekt deze blik; wie leest probeert die blik te spiegelen.

Lacans theorie is abstract, maar houdt zich bezig met paradoxen en processen die in feite dichtbij onze intuïtie liggen en al heel oud zijn. Zo is Lacans 'extimiteit' verwant aan het oude filosofische probleem dat je de werkelijkheid waarneemt met je zintuigen, maar dat je die zintuigen niet kunt waarnemen. Je kunt je kijken niet zien, je smaak niet proeven, je horen niet beluisteren, je reuk niet opsnuiven en je voelen niet betasten. Het begrip extimiteit laat zich ook heel goed concreet voorstellen aan de hand van het verschijnsel 'blinde vlek', dat Lacan op zeker moment gebruikt (Lacan 1981: 85 e.v.), en waar iedereen mee vertrouwd is. De blinde vlek is de kleine, maar extreem belangrijke plek van het netvlies waar alle zenuwen van ons perceptiesysteem in- en uitgaan, met als gevolg dat je juist met die plek niet kunt waarnemen. De blinde vlek kan niet zien, maar is wel de voorwaarde om te kunnen kijken. De blinde vlek vertelt de waarheid over het kijken, namelijk dat we wel kunnen kijken, maar ons kijken niet kunnen zien. Ze vertelt ons dat de kijker in zijn oogbal zit opgesloten met zekere plaatjes, die niet verder reiken dan zijn waarnemingsvermogens. Wie kan zich een voorstelling maken van dat wat de blinde vlek ons zou kunnen vertellen?

12 Meijers (1996) noemt dit 'de *socio-culturele logica* van het menselijke verband' (cursivering in origineel).

13 Elders formuleert Lacan het aldus: '[...] the mamilla, faeces, the phallus [...], the urinary flow. (An unthinkable list, if one adds, as I do, the phoneme, the gaze, the voice – the nothing.)' (Lacan 1977a: 315).

8 Zijn schrijver en lezers voyeurs? Lacan, Sartre, Hermans

Lacan stelt zijn opvatting van ‘de blik’ tegenover die van Sartre. Bij Sartre (2003: 347-401) wordt iemand, die door een kijkgat aan het loeren is, tot zijn schaamte overvallen door de plotselinge ontdekking dat hij daarbij door iemand anders gadeslagen wordt. De schaamte bestaat eruit dat men zichzelf ineens voyeur ziet zijn. Bij Sartre wordt dit opgeroepen door de blik van de ander als een concrete persoon. Bij Lacan gaat het om het besef van ‘The Other’ (met hoofdletter O), dat wil zeggen het besef dat alles wat we doen, zeggen of laten, überhaupt pas betekenis heeft voor zover het rouleert in de symbolische orde, die niemand in beheer heeft, maar waar ook niemand buiten kan treden. De blik van ‘the Other’ is werkzaam, ook als er niemand in persoon aanwezig is. (Er bestaat geen ‘Other of the Other’ (Lacan 1981), dat wil zeggen iedereen resorteert onder wat voor iedereen ‘de Ander’ is, niemand heeft de mogelijkheid buiten ‘de Ander’ te treden.) ‘The gaze I encounter – you can find this in Sartre’s own writing – is, not a seen gaze but a gaze imagined in the field of the Other’ (Lacan 1981: 84). Als je kijkt, en iemand ziet je kijken – met als gevolg dat je ineens beschaamd naar je eigen kijken kijkt – zie je jezelf ineens in de blik van een concreet ander mens, maar Lacan heeft het over een vooronderstelde, niet-aflatende blik, die in zijn afwezigheid juist aanwezig is. ‘What one looks at is what cannot be seen’ (Lacan 1981: 182).

‘This is why the picture does not come into play in the field of representation. Its end and effect are elsewhere’ (Lacan 1981: 108). Lacan verwijst naar Paul Valéry’s personage, ‘la jeune Parque’¹⁴, die op een gegeven moment zegt: ‘Ik zag mezelf kijken naar hoe ik naar mezelf keek’, waarbij Lacan vaststelt ‘that consciousness, in its illusion of seeing itself seeing itself, finds its basis in the inside-out structure of the gaze’ (Lacan 1981: 82). De blik verschaft met andere woorden de illusie dat je één moment wél ‘The Other of the Other’ bent.

‘The gaze’ ontstaat op het moment waarop iets in de waarneming van een afbeelding zich losmaakt van het oog en ertoe overgaat het kijkende oog te bekijken. Lacan onderscheidt daarom het oog en de blik. Het oog kijkt, de blik kijkt terug naar het oog, en dat terugkijken is intimiderend. Bij het bekijken van een schilderij ‘voedt’ het oog zich met de wereld binnen de lijst; het oog hecht zich (‘suture’) aan wat het waarneemt en het doet dat in een identificerende beweging. Het tast de weergegeven wereld af op haar analogie met zijn werkelijkheid. De blik doet iets anders. ‘No doubt, in the depths of my eye, the picture is painted. The picture, certainly, is in my eye. But I am not in the picture’ (Lacan 1981: 96). Het oog verdwijnt als het ware in de afbeelding, jij blijft erbuiten, maar dat erbuiten-blijven kunt je niet waarnemen, omdat je niet naar je kijken naar die afbeelding kunt kijken. De blik maakt dat jij dat onvermogen al het ware ‘in het oog krijgt’. De schilder ‘gives something for the eye to feed on, but he invites the person to whom this picture is presented to lay down his gaze there, one lays down one’s gaze like one lays down one’s weapons’ (Lacan 1981: 101). De blik heeft daarom altijd het karakter van een *trompe-d’oeil*, ook wel *dompte-regard* genoemd. Het oog van de

14 Valéry 1957: 105: ‘Et dans mes doux liens, à mon sang suspendue, / Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais / De regards en regards, mes profondes forêts. // J’y suivais un serpent qui venait de me mordre’ (mijn cursivering).

kijker wordt al kijkend bedrogen en daardoor getemd. Lacan geeft in dit verband het verhaal van Zeuxis en Parrhasios, twee rivaliserende schilders uit de Griekse Oudheid. Zeuxis was erin geslaagd druiven zó levensecht te schilderen, dat de vogels eropaf kwamen, maar zijn collega Parrhasios overtrof hem door op de muur een sluier af te beelden, zó natuurgetrouw dat Zeuxis hem vroeg: 'Goed, maar laat ons nu het schilderij zien dat erachter zit'. 'By this he showed that what was at issue was certainly deceiving the eye (*trompe l'oeil*). A triumph of the gaze over the eye' (Lacan 1981: 103).

Dat Hermans' schrijverspersonage uit 'Preamble' er ondanks zijn obsessie uiteindelijk toe komt het kaartsysteem leeg te laten, zou je zijn *dompte-regard* kunnen noemen. Je kunt nooit de voyeur van je eigen leven zijn, er onttrekt zich altijd iets aan je waarneming. In 'Preamble' drukt de schrijver uit dat hij de voyeur van zijn eigen leven wil zijn, en ook dat dit onmogelijk is, maar door te laten zien dat het niet getoond kan worden, laat hij het in zekere zin toch zien.

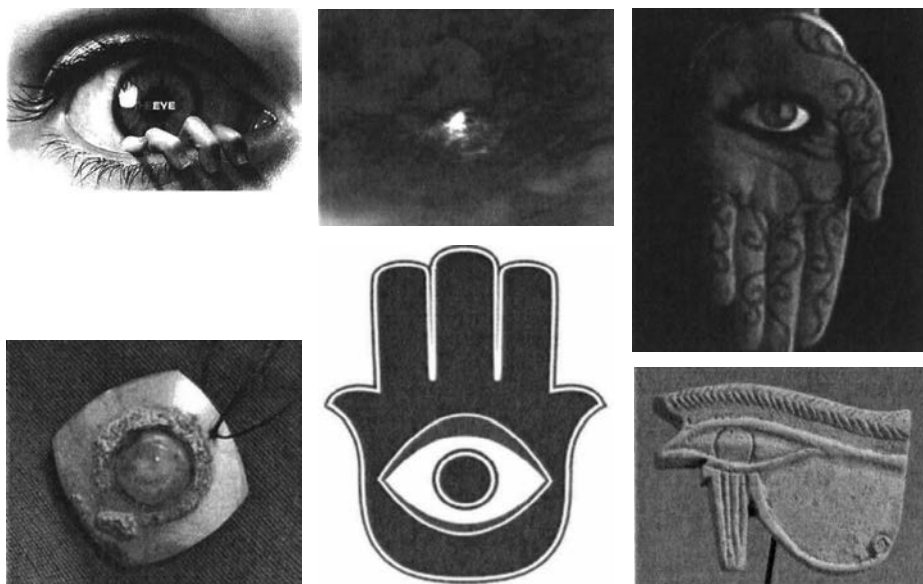
9 Hermans' 'geheimzinnigheid' en het boze oog

Terug naar Hermans' schrijverschap. Een van Lacans bespiegelingen uit 1964 over het *objet a*-als blik biedt daartoe een mooi opstapje. Lacan legt daar een verband tussen de blik en het boze oog. Evenals de blik is het boze oog overal en nergens:

It is striking, when one thinks of the universality of the function of the evil eye, that there is no trace anywhere of a good eye, of an eye that blesses. What can this mean, except that the eye carries with it the fatal function of being in itself endowed [...] with the power to separate. But this power to separate goes much further than distinct vision. The powers that are attributed to it, of drying up the milk of an animal on which it falls – a belief as widespread in our time as in any other, and in the most civilized countries – of bringing with it disease or misfortune – where can we better picture this power than in *invidia*? (Lacan 1981: 115)

Volgens Lacan is het idee dat we aan het boze oog onderhevig zijn, een oeroud (bij)geloof dat zich bovendien nog volop laat gelden. Waarvandaan 'kijkt' het boze oog, volgens het bijgeloof? Niet vanuit onze werkelijkheid: het is niet de blik van *iemand* – daartegen kun je je immers tweemaal stellen of daarvoor kun je je verschuilen –, maar vanuit iets wat ten opzichte van onze werkelijkheid een 'buiten' is. Het is de herkomst uit dat 'buiten', die het boze oog bedreigend maakt. Anders gezegd: de herkomst uit 'het tweede hoofd', dat we nooit in onze handen zullen kunnen houden; vanuit de administratie waarover we nooit zullen beschikken; vanachter het randje van de dood waarover we nooit zullen kunnen heen kijken. Die herkomst geeft het boze oog de sinistere uitstraling van iets wat niet aan de beperkingen van onze werkelijkheid gebonden is en daarom overal dwars doorheen gaat.

Lacan brengt de sensaties die volgens het oeroude geloof aan het boze oog worden toegeschreven, thuis als het effect van wat hij het *objet a*-als blik noemt: de ervaring van extimiteit; het 'ogenblik' waarin we gewaar worden te worden dat het Reële in de symbolische orde inbreekt; de suggestie dat wij even toegang hebben tot wat onze blinde vlek 'ziet'. Deze sensatie is intimiderend, maar ook bevrijdend.



Afb. 4 Afbeeldingen van het boze oog

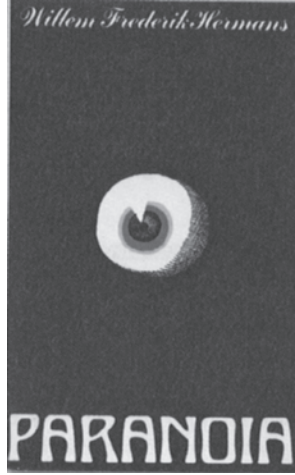
Het boze oog is volgens Lacan het *fascinum*, datgene wat het kijken van het oog stop zet en het overlap-moment van extimiteit teweegbrengt. Het oog hecht zich aan de afbeelding ('suture'), het voedt zich ermee, maar de blik stopt het oog af en haalt het in zekere zin leeg, door het te vullen met het besef van zijn beperktheid. In zijn seminar van 1964 verwoordt Lacan de identificatie van 'evil eye', 'fascinum' en 'gaze' als volgt: 'The anti-life, anti-movement function of this terminal point is the fascinum, and it is precisely one of the dimensions in which the power of the gaze is exercised directly' (Lacan 1981: 118).

Wanneer een van zijn toehoorders opwerpt dat er toch ook zoiets bestaat als *het profylactisch oog*, het oog dat tegen het boze oog beschermt, merkt Lacan op dat het geloof in het profylactische oog inderdaad bestaat, bij wijze van tegen-geloof tegen het boze oog. Dit tegen-geloof is geconcentreerd rond *amuletten*. Wie zo'n amulet draagt, meent beschermd te zijn tegen het boze oog. Maar Lacan voegt eraan toe dat die amuletten opmerkelijk genoeg afbeeldingen bevatten van het gevaar dat ze heten af te weren: het boze oog, of varianten daarvan, zoals het *fascinum* of de *turpicula res* (Lacan 1981: 118).

Tegen het boze oog wordt dus het profylactische oog ingezet. De amulet werkt allopathisch¹⁵ (zoals een ontstekingsremmer of homeopatisch middel): men beschermt zich tegen de dreiging van het boze oog door het zich in symbolische vorm toe te eigenen. Hierboven zes afbeeldingen van het boze oog, waarvan vier op amuletten tegen het boze oog.¹⁶

15 Wells 2011: 2143: 'Allopathy: Conventional medical treatment of disease symptoms that uses substances or techniques to oppose or suppress the symptoms.'

16 Over het boze oog bestaat een massa literatuur, wetenschappelijk, populairwetenschappelijk en occult. Een van de eerste wetenschappelijke studies, die vanwege haar rijkdom aan historische en geografische gegevens nog steeds richtinggevend is, is Elsworth 1895 (reprint 2004). Een van de



Afb. 5 Omslagen van negen werken van Willem Frederik Hermans (Janssen & Van Stek 2000)

Hierboven staan negen omslagen van romans en verhalenbundels van Willem Frederik Hermans.

De overeenkomsten tussen de twee series afbeeldingen¹⁷ zijn opvallend. Omdat Hermans de omslagen van zijn boeken niet zelf ontwierp, is voorzichtigheid geboden hier een direct verband te leggen. Maar uit de correspondentie met Van Oorschoot blijkt wel dat hij zich nogal intensief met de omslagen bemoeide. Van de hierboven afgedrukte twee omslagen van *De tranen der acacia's* is van het linkse zelfs niet duidelijk of het van de hand is van Juus Hartman of van Hermans zelf. Op 14 september 1956 schrijft hij aan Van Oorschoot over het omslag van *De God Denkbaar*: 'Het omslag van Nicolaas Wijnberg beantwoordt wel aan de verwachtingen: hij heeft de politievrouw voortreffelijk getatouéerd. Ik denk dat sommige boekhandels dit boek niet achterstevoren in hun étalage mogen leggen' (Hermans 2004: 183). En eind 1959 is Hermans gepikeerd omdat Van Oorschoot een foto heeft kwijtgemaakt die hij naar de uitgever had opgestuurd als ontwerp voor de omslag van de tweede druk van *De donkere kamer* (Hermans 2004: 233-245).

Ook uit Hermans' beeldende kunst (collages, foto's) blijkt dat hij oog had voor 'het oog'. Folkersma (2013) zegt: 'In *Het hoedenparadijs*. 40 collages van Willem Frederik Hermans zijn op zeven van de circa tweeëntwintig damescollages ogen te vinden, bijna allemaal uitgeknipt in de zogenaamde oedjat-vorm [...]. Dit motief van het uiteen getrokken oog vindt zijn evenbeeld in de bekende scène in de film *Un Chien Andalou* uit 1928 van Buñuel en Dalí, waarin een oog met een scheermes doormidden wordt gesneden.'¹⁸ Zie afb. 6.

De catalogus van de tentoonstelling in 1983 van Hermans' foto's in het Stedelijk Museum te Amsterdam draagt de titel *Koningin Eenoo*g en op de omslag staat de afbeelding van een vrouw zonder ogen. De catalogus bevat een foto, waarin de afbeelding van het oog van de schrijver, gepantserd achter het brillenglas, de hele afbeelding inneemt (afb. 7).

Dat al deze ogen niet zomaar kijken, dat hun blik geladen is met iets wat veel urgenter is dan de behoefte te registreren, gaf Freddy de Vree al aan in zijn inleiding tot *Het hoedenparadijs*. Over *Cascaden en riolen* en *De God Denkbaar Denkbaar de God* schrijft hij: 'Verlangen, onvoldaanheid, honger, hunker, het wordt organisch gesuggereerd, maar ook geregistreerd door het oog van de auteur en van zijn personages. Sommige personages zijn *zelf één* en al oog: Xenon, Kassaar, Focaly zijn namen van lenzen.' Over de collages zegt hij:

Het menselijk lichaam wordt, door de ingreep van de chirurg, met de schaar, plots overwoerd door een vreemd element. Meestal oog, lens, koplamp van een auto. Het zien, de blik, het oog, het kijken, het symbool van het zien te kijk zetten [...]. Overal is het oog

hier gebruikte afbeeldingen komt uit deze studie, de andere zijn overgenomen van het internet, dat honderden afbeeldingen geeft.

¹⁷ De afbeeldingen zijn te vinden in Hermans 2001. De omslag van *Een wonderkind of een total loss* hoort in het rijtje thuis, omdat de cirkel rondom het onschuldig ogende peutertje een rond gat in het omslag vormt. Sla je het omslag op, dan blijkt dat peutertje een vervaarlijke 'His Majesty the Baby' te zijn.

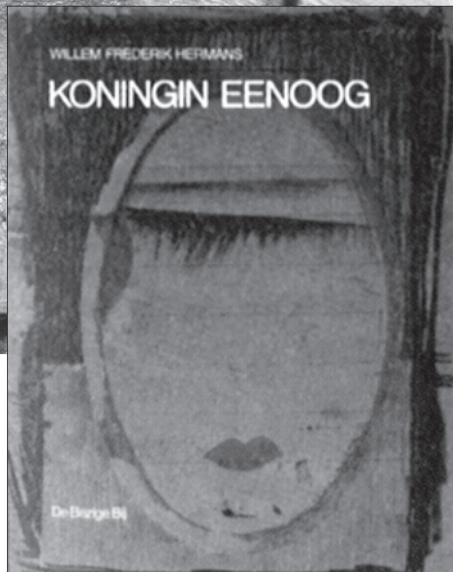
¹⁸ Folkersma 2013: 10: 'Het Oedjat-oog wordt wel het horus-oog genoemd naar de Egyptische valkgod Horus. De oorsprong van dit oog ligt in een Egyptische mythe die vertelt van een gevecht waarin de god Seth het oog van Horus uitrukt en in stukken rijt (Thot de maangod geneest hem uiteindelijk weer).'



Afb. 6 Twee collages uit *Het hoedenparadijs* (Hermans 1991).



Afb. 7 Omslag van en foto uit *Koningin Eenoog* (Hermans 1986).



aanwezig. Het oog gevat in een oedjat-vorm, nadrukkelijk afgebeeld als onderdeel van een snavel, troont op de omslag van *Mandarijnen op zwavelzuur*. Het oog neemt beslag van het hoofd. [...] Het lichaam wordt onderworpen aan een andere controle dan die van de hersens: alles wordt beredeneerd door het oog (Hermans 1991 [ongepagineerd]).

Het is dit oog dat 'geheimZINNigheid' zaait.

10 Literatuur als amulet

De belangrijkste overeenkomst tussen de afbeeldingen van het boze oog op amuletten en die van ogen bij Hermans (de omslagen van zijn werk, zijn collages en foto's, en zijn personages-als-ogen) is, dat het oog in beide gevallen uit zijn verband is gerukt en daardoor geïsoleerd wordt. De ogen moeten zijn weggenomen uit het gezicht waarvan zij deel uitmaakten en dat zij van zicht voorzagen, maar toch kijken ze wel. Dit geeft de unheimische suggestie dat de personen uit wier gezicht ze verwijderd zijn, nu blind rondlopen. Maar dat is nog het minste. Sinister is pas de suggestie dat het kijken van die 'losgemaakte' ogen niet toebehoort aan een bewustzijn zoals wij ons dat voorstellen, dat wil zeggen aan iemand die die ogen 'heeft', dat wil zeggen die aan de ene kant het kijken ervan stuurt en aan de andere kant op het zicht ervan vertrouwt. Aan wie of wat behoort de blik uit die ogen dan wel toe? Zijn ze, uitgerukt en wel, toch aangesloten op zoiets als een bewustzijn? En zo ja, waar bevindt zich dat dan?

Laten we aannemen dat er verband bestaat tussen het boze oog en Hermans' schrijverschap. Wat levert deze analogie dan op? Zij zet Hermans' schrijverschap in antropologisch perspectief en geeft een idee van zijn culturele betekenis en maatschappelijke functie, die van magische aard is.¹⁹ De schrijver Hermans verschijnt dan als de schepper van amuletten. Hij vervaardigt voorstellingen van wat voor ons allen het boze oog is, en wij 'dragen' deze voorstellingen met het precaire gevoel dat zij ons beschermen. Maar wat is voor ons, modernen, dan het boze oog? Dat is het besef van een kaalgeslagen metafysische hemel, van een kille natuur, die zich niets van ons aantrekt. Dat is het benul dat we over de zin en betekenis van ons bestaan geen enkele zekerheid hebben en dat we eraan moeten twijfelen of deze zelfs maar bestaan. Amulet en schrijverschap bevatten beide de voorstelling van de dreiging die zij bezweren. Zoals de amulet heet te beschermen tegen het boze oog, doet Hermans' schrijverschap dat tegen het sadistisch universum. Daarin ligt het engagement van Hermans schrijverschap, zij het slechts ten dele.

Want de analogie gaat maar gedeeltelijk op. Hermans' werk doet namelijk nog iets anders, iets wat de amulet niet doet. Het kan net als de amulet een precair gevoel van beschutting bieden, maar in tegenstelling tot de amulet onthult het zichzelf ook. Het literaire werk speelt in op onze behoefte aan illusies, verleidt ons ertoe, maar neemt ze ons meteen ook weer af. Het honoreert onze hang naar illusies, maar verbeeldt tevens dat we ons niets moeten verbeelden. Het is balsem voor de wond van onze gecasteerde wijze van zijn, maar zegt tegelijkertijd per illusie dat we ons geen illusie moeten maken. Het toont dat we ons maar beter bij de

19 Zie de paragraaf 'Antropologie en literatuur' in Meijers 1996: 7-16. Zie ook Kloos 1990 en Geertz 1989.

‘geheimZINNigheid’ van het bestaan kunnen neerleggen, en laat bovendien doorschemeren dat degene die dat niet doet, een gevaar vormt, voor zichzelf en voor anderen. Dit completeert het engagement van dit schrijverschap.

Hermans literaire werk is een hinderlaag – slechts symbolisch, en toch van existentiële allure –, maar wel een hinderlaag waar we steeds weer in willen lopen. Dit maakt dat er bij schrijven en lezen iets op het spel staat. Schrijven en lezen bieden geestelijke ervaringen met zekere risico’s: de belofte van een blik die je even hard vreest als begeert. ‘Je’, dat wil zeggen: men. Iedereen dus: de schrijver en zijn lezers, de lezer en al zijn medelezers. De bindende kracht van literatuur als die van Hermans schuilt erin dat zij toont dat we allemaal gelijkelijk gespleten zijn. Wat dit literaire werk uitbeeldt, mag dan ontnuchterend zijn, het feit dat een schare van anonieme lezers erdoor gefascineerd blijkt te worden, bestempelt die schare tot een publiek dat in dát opzicht een gemeenschap vormt. Die binding is wederzijds, want die gemeenschap heft dat schrijverschap nu al decennialang op het schild, niet ondanks maar dankzij het feit dat zij dit stevast gepaard laat gaan met kwalificaties dat het ‘ongemakkelijke waarheden’ biedt.²⁰

Het prestige van Hermans’ schrijverschap is even groot als dubbelzinnig, en dat komt doordat het met ‘geheimZINNigheid’ het precaire verband smeedt tussen onze negatieve en onze positieve solidariteit.

Bibliografie

- Anbeek 1990 – T. Anbeek, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1990.
- Van Bork & Laan 1986 – G.J. van Bork & N. Laan (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1986.
- Brems 2006 – H. Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- De Kesel 2002 – M. De Kesel, *Eros & ethiek. Een lezing van Jacques Lacans Séminaire VII*. Leuven: Acco, 2002.
- De Kesel 2010 – M. De Kesel, ‘Sprekend een lustmachine. Het lacaniaanse “primaat van taal” uitgelegd aan de hand van de Graphe du désir’. In: S. Houppermans, M. De Kesel & P. Verstraeten (red.), *Spreeken, zwijgen, ... schrijven. Psychoanalyse en taal*. Antwerpen / Apeldoorn: Garant, 2010, p. 87-109.
- Elsworthy 2004 – F.Th. Elsworthy, *Evil Eye: The Classic Account of an Ancient Superstition*. Mineola: Dover Publications, 2004 [reprint van de uitgave uit 1895].
- Ernst 2007 – B. Ernst, *De toverspiegel van M.C. Escher*. Köln: Taschen, 2007.
- Fink 1995 – B. Fink, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Folkersma 2013 – M. Folkersma, *Een knippend oog. De collages van W.F. Hermans: een onderzoek naar woord en beeld*. Bachelorscriptie Universiteit Utrecht, 2013.
- Freud 1973 – S. Freud, ‘The Libido Theory and Narcissism’. In: S. Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. London: Penguin Books, 1973, p. 461-481.
- Geertz 1989 – C. Geertz, *De antropoloog als schrijver*. Ingeleid door Jan Willem Bakker. Kampen: Kok Agora, 1989.
- Hermans 1986 – W.F. Hermans, *Koningin Eenoog*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1986.
- Hermans 1991 – W.F. Hermans, *Het hoedenparadijs*. Den Haag: Gaillarde Pers, 1991.
- Hermans 2001 – W.F. Hermans, *Het bibliografische universum van Willem Frederik Hermans*. Samengesteld door Frans A. Janssen & Sonja van Stek. Tweede, herziene en uitgebreide versie in sa-

20 Bijvoorbeeld Anbeek 1990: 194-197, Van Bork & Laan 1986: 232-239, en Brems 2006: 46-54.

- menwerking met Peter Kegel. Amsterdam: De Bezige Bij / DBNL, 2001.
- Hermans 2006 – W.F. Hermans, *Volledige werken*. Deel 7. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006.
- Hermans 2008 – W.F. Hermans, *Volledige werken*. Deel 11. Amsterdam: De Bezige Bij, 2008.
- Hermans 2010 – W.F. Hermans, *Volledige werken*. Deel 3. Amsterdam: De Bezige Bij, 2010.
- Hermans 2016 – W.F. Hermans, *Volledige werken*. Deel 16. Amsterdam: De Bezige Bij, 2016.
- Janssen & Van Stek 2000 – F.A. Janssen & S. van Stek (red.), *Het bibliografisch universum van Willem Frederik Hermans. Bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2000.
- Kloos 1990 – P. Kloos (ed.), *True Fiction. Artistic and Scientific Representations of Reality*. Amsterdam: vu University Press, 1990.
- Lacan 1977 – J. Lacan, *Écrits. A Selection*. London: Routledge, 1977.
- Lacan 1977a – J. Lacan, 'Subversion of the Subject and Dialectic of Desire in the Freudian Unconscious'. In: Lacan 1977, p. 292-325.
- Lacan 1981 – J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*. Ed. Jacques-Alain Miller. Transl. Alan Sheridan. New York / London: W.W. Norton & Company, 1981.
- Meijers 1996 – D. Meijers (red.), *Ware fictie. Een experiment in antropologie en literatuur*. Leuven / Apeldoorn: Garant, 1996.
- Neill 2011 – C. Neill, *Lacanian Ethics and the Assumption of Subjectivity*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- Raat 1985 – G.F.H. Raat, *De vervalste wereld van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1985.
- Ruiter 1986 – F. Ruiter, 'Ingewikkelde herhalingen: Preamble in analyse'. In: *Spektator* 16 (1986) 4, p. 245-256.
- Rutten 2016 – D. Rutten, *De ernst van het spel. Willem Frederik Hermans en de ethiek van de persoonlijke mythologie*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2016.
- Sartre 2003 – J.P. Sartre, *Het zijn en het niet. Proeve van een fenomenologische ontologie*. Vertaald en van een voorwoord voorzien door Frans de Haan. Met een inleiding van Ger Groot. Rotterdam: Lemniscaat, 2003.
- Schalkwijk 2009 – F. Schalkwijk, 'Narcisme is emotieregulatie'. In: W. Heuves & N.J. Nicolai (red.), *Narcisme. Psychoanalytische beschouwingen*. Amsterdam: Boom, 2009, p. 9-40.
- Valéry 1957 – P. Valéry, *Le jeune Parque*. Ed. Octave Nadal. Paris: Librairie Gallimard, Fondation Bollingen, 1957.
- Wells 2001 – K.R. Wells, 'Homeopathic medicine'. In: *Gale Encyclopedia of Medicine*. Vierde druk. Detroit: Cengage Learning, 2001.

Adres van de auteur

Universiteit Utrecht
 Mgr. Van de Weteringstraat 136D
 3586 EN
 Utrecht
 W.Smolders@uu.nl

Inhoud

De kapitaalste dorpsvertelling' George Eliots <i>Adam Bede</i> in Nederland <i>Jan Oosterholt</i>	227
DOSSIER WILLEM FREDERIK HERMANS	
De ethiek van het literaire <i>Frans Ruiter & Wilbert Smulders</i>	239
Kleine meditatie over een 'cadeau d'une merde' 'Het grote medelijden' van Willem Frederik Hermans <i>Frans Ruiter</i>	246
Oog en blik Over de 'geheimzinnigheid' van Hermans' werk <i>Wilbert Smulders</i>	268
Verschenen op het <i>Platform Boekbeoordelingen</i>	293

De literatuurwetenschap is na een korte periode van interpretatief enthousiasme om de hete brei heen gaandraaien. Het was gewoonweg te moeilijk gebleken om de hermeneutiek wetenschappelijk te onderbouwen. Liever dan koppig door te zoeken naar een op de humaniora toegesneden methode van interpreteren, capituleerde men voor empirisme en ideologiekritiek. Sinds de jaren zeventig rust er in de literatuurwetenschap dan ook een taboe op het duiden of interpreteren van afzonderlijke literaire werken.

Als je vraagt naar het ethische van het literaire, schiet je weinig op met literatuursociologische, institutionele of posture benaderingen, die allemaal het literaire laten verdwijnen. Maar wat dan? Er is een aan sociologie nauw verwante discipline die op dit punt net een wat ander accent legt, een accent dat voor ons project vruchtbaarder belooft te zijn: de antropologie.

Uitgeverij Verloren
Hilversum

