

# Zola, de machine en de psychoanalyse

## Sjef Houppermans

Als we kijken naar de relatie tussen psychoanalyse en literatuur zien we dat tijdens een eerste periode (tot in de jaren 60) de aandacht vooral uitging naar de auteur en dat men probeerde te achterhalen wat de tekst kon vertellen over het onbewuste van een schrijver. Freud had in bepaalde teksten het voorbeeld gegeven (over Leonardo of over Goethe bijvoorbeeld) en de studies van Marie Bonaparte over Poe et van Jean Delay over Gide zijn klassiekers geworden.. Het werk van Sartre op dit gebied gaat in dezelfde richting, of hij het nu heeft over Genet, over Baudelaire of over Flaubert. Charles Mauron, de grondlegger van de 'psychocritique' wiens doel het was de onbewuste dimensie van literaire werken op te sporen d.m.v. zijn techniek van de 'superposities', gebruikt toch ook systematisch allerlei biografisch materiaal betreffende de auteurs die hij behandelt (Racine, Molière, Nerval, Valéry, Mistral etc.) en komt dan uit bij wat hij de 'mythe personnel' noemt. Dan is het toch een levensbestemming die, ondanks alle voorzorgsmaatregelen, haar structuur oplegt aan de beweeglijkheid van de literaire tekst.

De structuralistische theorievorming en praktijk zal ook zijn weerklink vinden in de psychoanalyse ; het motto luidt : zich beperken tot de tekst en niets anders. Vooral de 'manifesten' van Jean Bellemin-Noël preciseren de spelregels. "C'est le travail de l'écriture dans un texte qui me paraît fascinant, et donc la manière qu'y a l'inconscient d'informer une forme signifiante" (*Vers l'inconscient du texte*, p.200). Men dient dus te bestuderen hoe het onbewuste een betekende vorm informeert. De verwantschap met Lacan en de centrale rol die deze geeft aan het systeem van de betekenaars springt in het oog.

Maar vanaf de jaren 80 kan men constateren dat het subject terugkeert, zij het op een andere wijze als in het verleden. Nu is het de lezer die op een centrale plaats komt te staan Door de belangrijke positie die overdracht en tegen-overdracht in de theorie van de psychoanalyse innemen was deze relevantie van het leesproces trouwens al in de kiem aanwezig. Schrijfstrategieën trachten het lezen te plooiën naar de inzet van het verlangen en de lezer poogt zijn affecten en zijn begeerten te projecteren op het boek dat hij ontmoet. Zo ontstaat een altijd wisselend, kaleidoscopisch spel, waar geen vaststaande waarheden de inzet zijn, maar het uitwerken en doorwerken van een beweeglijk gebied waar alle betekenissen voortdurend vervloeien. Pierre Glaudes b.v. definieert als volgt dit leesproces : "het gaat erom een onbewuste lading te ontdekken die door een wisselwerking van tekst en tegen-tekst schrijver, kritikus en lezer in een transnarcistische relatie plaatst". Ook Bellemin-Noël legt in zijn latere werk de nadruk op deze creatieve positie van de lezer.

In de jaren 90 is naast deze oriëntatie sprake van een andere koerswijziging die in feite een soort revolutie impliceert : wanneer tot nu toe de psychoanalyse altijd beschouwd werd als een hulpmiddel om teksten beter te lezen - wat dus een hermeneutische doelstelling impliceert (met als variant dat de literatuur al eerder op haar manier had verhaalt wat de theorie later zou verwoorden) -

dan wordt nu het schema omgedraaid. De literaire tekst wordt dan gezien als algemeen kader, als globale dimensie welke het mogelijk maakt de theorie in haar spiegel te beschouwen. De literaire tekst is rijker en krachtiger dan de theorie en daarom vervangt een kritische instelling de hermeneutische procedure. Hoewel vele studies tegenwoordig een gelijkwaardige dialoog van literatuur en psychoanalyse beogen (zo ook het schitterend boek *Tekst en Psyche* van Henk Hillenaar en Walter Schönau dat pas verschenen is) is de belangrijkste woordvoerder van wat hij de “littérature appliquée” noemt in Frankrijk ongetwijfeld Pierre Bayard. In de serie “Paradoxe” bij uitgeverij Minuit heeft hij in een aantal studies zijn ideeën uiteengezet en vooral geïllustreerd. Zo in boeken over Romain Gary, Proust, Hamlet en Agatha Christie. Als illustratie van zijn methode wil ik kort ingaan op twee fundamentele analyses van zijn hand. In 1993 publiceerde hij *Le Paradoxe du menteur - sur Laclos* en eind 1994 *Maupassant, juste avant Freud*. In dat eerste boek wil hij de moderniteit van Laclos onderstrepen die volgens hem een psychologie en een idee over taal hanteert die het kader van de *libertinage* voorbijstreven. De mechanismen in de *Liaisons* zijn afhankelijk van een wet betreffende het onbewuste die het subject ertoe verplicht zijn gebrek aan eenheid (zijn castratie) te ontkennen en wel door bij de ander te wijzen op wat niet gecontroleerd kan worden.. De libertijn legt de scheuren bloot bij zijn slachtoffers maar is blind voor zijn eigen gespletenheid. Wat Bayard vooral nastreeft is het opstellen van een *rhétorique freudienne*, waarvan Freud zelf de principes heeft aangegeven, maar waarvan men in de literaire tekst de thesaurus vinden kan en vervolgens de praktijk. In een veld vol verglijdingen wordt duidelijk dat het verleiden en het laten vallen, het uitoefenen van macht en het verlies leiden, hun plaats krijgen binnen een gecompliceerd netwerk van strategieën, waarbij onbeslisbaarheid, *double bind* en paradoxe een rol spelen (terwijl ook de interpreter noodzakelijkerwijs zijn positie zoekt en inneemt). Bayard kan dan concluderen : als de *Liaisons* o.a. een boek zijn dat gaat over lezen, is dat wel een speciale manier van lezen, de freudiaanse lectuur, een verdelende lectuur, waarbij zowel de tekens als de lezer gespleten zijn. De psychoanalytische benadering is al inherent aan dit boek, omdat immers de personages ook zo met elkaar omgaan. Een lectuur als buitenstaander wordt zo uitgesloten. Dat rechtvaardigt de uitspraak : “De psychoanalytische interpretatie is niet zozeer een commentaar op de *Liaisons*, als wel wat deze becommentariëren”.

In het boek over Maupassant wordt deze reflectie over de relatie tussen psychoanalyse en literatuur verder uitgewerkt. Freud et Maupassant waren tijdgenoten en woonden allebei de colleges van Charcot bij. Bayard spreekt over de aanwezigheid van de psychoanalyse bij Maupassant als over een *pré-théorie*, die zich bezig houdt met dezelfde concepten die ook Freud zal ontwikkelen, maar die toch een heel ander paradigma gebruikt om de duistere krachten te beschrijven die de mens van zichzelf vervreemden. Om recht te doen aan die andere insteek moet men de freudiaanse terminologie durven loslaten. Zo is het beter hier de term van ‘Ander’ te gebruiken in plaats van ‘onbewust’, want zo wordt het tekort schieten van de bewuste ik op verschillende wijze ingevuld.. In grote lijnen kan men stellen dat het freudiaanse model binnen het individu speelt en vrij statisch is - identiek blijft in de tijd - waarbij de sexualiteit de determinerende factor is. Bij Maupassant is identiteit het centrale begrip, een identiteit die bedreigd wordt met verbrokkeling bij de ontmoetingen met de Ander binnen en buiten het individu (en dit ontbreken van een duidelijke grens tussen binnen en buiten veroorzaakt juist de grootste angst - men denke aan *le Horla*). Men kan ook stellen dat bij Freud de vraag naar het ‘hebben van’ vooropstaat waarbij castratie en verdringing een hoofdrol spelen waardoor de nadruk komt te liggen op de neurose ; bij Maupassant is eerder sprake van een schrijven vanuit de psychose waardoor allereerst zijnskwesties aan de orde komen. En deze andere insteek brengt ook specifieke

thematische, narratieve, retorische en stilistische figuren met zich mee. Met betrekking tot de personages valt dan de eclips op die iemands bestaan kan bedreigen of de belangrijke rol die hallucinaties spelen. Anderzijds is het metonymische spel met ruimte waarbij deuren, spiegels en ramen fundamenteel zijn bij Maupassant alom aanwezig. Op dit gebied blijkt het werk van Maupassant krachtiger te zijn dan de theorie door zijn grotere complexiteit. Men leest bijvoorbeeld hoe een geordende topologie wijkt voor een paradoxale verstrengeling van lagen en niveau's zoals in Moebius-ringen. Ook blijkt onder een opvatting van het leven als door het noodlot bepaald een brede laag van onbepaaldheid te bestaan waar het toeval volop heerst.

Bayard komt tot de conclusie dat “littéraire werken geen theorieën herbergen, maar een mogelijkheid om kennis te genereren, en dat ze een onuitputtelijke reserve aan betekenisvormend materiaal aanbieden”. En hij gaat verder “daarom bevat het literaire werk niet, zoals Freud veronderstelt, elementen om te theoriseren. De kennis die erin aanwezig is heeft niet het karakter van een latente inhoud. Er is eerder sprake van een subjectieve waarheid, elke keer verschillend van aard, waaraan de lezer in het werk zijn vragen stelt en waarover hij spreekt vanuit zijn persoonlijke selectie”. Als formule stelt Bayard voor : “Omdat ze buiten de sfeer van de concepten functioneert, onderhoudt de literatuur de kloof van het niet-weten daar waar de theorie deze tracht op te vullen”.

Ook over Maupassants tijdgenoot Zola vinden we opmerkelijke uitspraken bij Bayard met name in zijn meest recente studie *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse* ( Parijs, Minit, 2004). Ik wil deze graag confronteren met een persoonlijke lezing van wellicht Zola's meest bekende roman, *L'Assommoir*.

In de periode vanaf 1870 nam het alcoholisme in Parijs schrikbarende vormen aan in alle lagen van de bevolking en het was ook tegen deze achtergrond dat Émile Zola (1840-1902) de romancyclus *les Rougon-Macquart* ontwierp. Zoals de ondertitel aangeeft is het de “Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire”, onder het Tweede Keizerrijk dus, dat van Napoléon III, die in 1851 de Tweede Republiek ‘afschafte’ en die heerste tot de Frans-Duitse Oorlog van 1870 waarin hij een smadelijke nederlaag leed tengevolge waarvan hij het veld moest ruimen. Het was een tijd van ongebreidelde industrialisatie in het teken van een radicaal kapitalistische instelling waarbij de (voorlopige) winnaars (Bonaparte voorop) uitbundig bouwden, feesten en copuleerden.

Tussen 1871 en 1893 publiceert Zola de 20 delen van zijn saga. Hij wilde duidelijk Balzac naar de kroon steken wiens *Comédie Humaine* hét standaardwerk was dat de maatschappij in zijn totaliteit probeerde weer te geven. Als Zola van de ene kant met Balzac wedijverde wat betreft de ‘voorbeeldigheid’ van zijn personages en de representativiteit van zijn kijk op de samenleving, dan verwijderde hij zich toch ook op enkele cruciale punten van zijn illustere voorganger. Allereerst was hij van oordeel dat het realisme van Balzac te subjectief en te theatraal, te opzichtig literair ook was. Zoals hij ook menigmaal in theoretische teksten uiteenzette, beoogde Zola een in zijn ogen echt objectief realisme, gebaseerd op de gegevens en uitkomsten van de wetenschap, van een positivistisch opgezette wetenschap wel te verstaan, naar het voorbeeld van de filosoof Auguste Comte en de arts Claude Bernard. ‘Naturalisme’ werd de term die het onderscheid duidelijk moest markeren: de natuur, de fysieke werkelijkheid als basis, en niets anders. Dat Zola zelf dit principe losjes zou hanteren en dat bij hem eerder sprake is van episch of zelfs mythisch realisme dan van puur positivistisch naturalisme zullen wij nog geregeld ervaren.

Ook wat de ideologische dimensie van zijn werk betreft wilde Zola zich van Balzac distantiëren. Ging diens genadeloze kijk op de samenleving van zijn tijd immers niet samen met een door nostalgie ingegeven reactionair denkpatroon waarin de machtsverhoudingen van vóór de industriële tijd werden opgehemeld? Voor Zola als marxistisch georiënteerd denker (althans op dit punt) vond de objectieve analyse van de levensomstandigheden in de maatschappij van zijn tijd zijn enig logische voortzetting in een militante en geëngageerde houding zoals die bij voorbeeld in het fameuze *J'accuse*-artikel betreffende de 'Affaire Dreyfus' naar voren kwam. Maar ook in de keus van zijn setting en karakters ging Zola een eigen weg: hij nam niet zoals Balzac een selectie van alle maatschappelijke terreinen waarbij door terugkerende personages een rode draad zou lopen; hij concentreerde zich op één familie die dan weliswaar door zijn vertakkingen en verplaatsingen in contact zou komen met allerlei lagen van de samenleving, maar waarin toch een ander principe als een langdurig laboratoriumproject de toon aangaf, namelijk een breed uitgewerkt netwerk van erfelijkheidsfactoren. Deze vorm van familieroman nodigt ook uit om de psychoanalyse bij de lectuur van het werk te betrekken. De sociale en de erfelijke factoren gaan voortdurend nieuwe verbindingen aan waarop bij Zola toch wel steeds een onherroepelijke voorbestemdheid drukt, waardoor de vergelijking met de klassieke tragedie vaak gemaakt kan worden. En als merkteken zullen bij de auteur van de *Rougon-Macquart* overal de passies zich spiegelen in de lichamelijke eigenschappen: de genen bepalen de bloedspiegel en de lichaamsbouw. Ook hier echter overschrijdt de literaire symboliek vaak de klinische observatie: zo loopt Gervaise, de hoofdpersoon uit *l'Assommoir* mank omdat haar zatte vader zijn zwangere vrouw geregeld met voeten en vuisten bewerkte. Maar dit merkteken wordt als de onuitwisbare aanwijzing van haar eigen zwakte, van alles wat in haar ziel scheef loopt en onevenwichtig is. Wij zien hier al een aanwijzing hoe de alcohol niet alleen een lichamelijk, psychisch en sociaal gegeven is, maar ook een metafysische dimensie verwerft als lotsbestemming in een samenhang van natuur en kosmos.

Deze metafysische aspecten worden door Zola op allerlei manieren in scène gezet (de invloed van theater en opera die zo alom aanwezig zijn in die tijd is onmiskenbaar). De intensificatie van het natuurlijke leidt tot hyperbolen, boulimie, melodramatische intriges, waanzin, frenesie, hysterie : in een wereld van uitersten vindt een worsteling van titanen plaats die menigmaal aan Wagner doet denken. Vooral het literaire middel van de beeldspraak wordt alom ingezet om aan de objectieve beschrijvingen een superieure overredingskracht te geven; de metaforen willen aantonen dat het buitengewone in de materie huist; de literatuur is een laboratorium voor extreme situaties die onder het stof van het alledaagse de werkelijke intensiteit van de passies blootleggen. In zekere zin is Zola inderdaad al een surrealist *avant la lettre*. De filosoof Michel Serres heeft in zijn magistrale studie *Feux et signaux de brume : Zola* uit 1975 laten zien dat er in feite ook geen tegenspraak huist in dit samengaan van wetenschappelijke pretenties en een visionaire uitwerking. In één vloeiende beweging gaan aan het eind van de negentiende eeuw concreet onderzoek, kunstzinnige opvattingen, overgeleverde verhalen, wereldbeschouwingen en ideologie in elkaar over (het werk van de astronoom-astroloog Camille Flammarion is kenmerkend hiervoor). Eigenlijk zal in Frankrijk pas Bachelard duidelijk de scheidingslijn aangeven. Machines, stoom, elektriciteit, maar ook hondsdolheid (het eigenlijke onderzoeksgebied van Pasteur), syfilitische waanzin of kraamvrouwoorts waren tegelijkertijd verschijnselen die volgens precieze procedures bestudeerd werden én manifestaties van een strijd der elementen of van de levenskrachten. En op dit grensvlak opereert als geroepen de kunst (een roeping die ook tot de ondergang kan leiden zoals Zola's schilder Claude Lantier in *L'Oeuvre* aan den lijve zal ervaren).

Als er één gebied is waar deze overgang tussen medische en stoffelijke werkelijkheid van de ene kant en het verkennen van de grenzen van geest en verbeelding anderzijds zich in volle hevigheid manifesteren is het wel het rijk van koning alcohol. Een universum van elementaire gewaarwordingen gaat samen met een fantastische reis naar het onbekende; oerbeelden voeden het proza van Zola waar de furie van de Bacchanten voelbaar wordt en de maatschappelijke misère naar een danteske hel voert. Alvorens dit meer in het bijzonder in *l'Assommoir* te bekijken, is het van belang de rol van de alcohol in de totaalopzet van de romanserie te overzien.

De oermoeder waar alle primaire invloed van uitgaat heet Adelaïde Fouque, dochter van een vader die in waanzin sterft, terwijl de aangeboren neurose al in haar naam ingeschreven lijkt te zijn (de term 'neurose' wordt door Zola zelf gebruikt in *Le Docteur Pascal*, het slotstuk van de serie waar hij zijn theorieën in de mond van deze kleinzoon Pascal legt). Adelaïde heeft eerst een relatie met Macquart, een smokkelaar en dronkeman die door de politie wordt doodgeschoten : uit deze verbintenis komen alle Macquarts voort die ons het meest zullen bezighouden en het is duidelijk dat hun gesternte verre van gunstig is. Later trouwt ze met een tuinman, Rougon, die haar als twintigjarige alleen achterlaat (terwijl ze uiteindelijk bijna iedereen zal overleven als een ongenaakbaar en onaantastbaar oerwezen). De Rougon-kant zal door de vaderlijke invloed en door voorspoedige omstandigheden een positieve koers kunnen varen, rijk worden en aanzien verwerven. Eugène brengt het zelfs tot minister. Ook kenmerkend voor hun lot is dat van verschillende personages (waaronder Eugène) gezegd wordt dat ze nog leven op het moment dat de serie wordt afgesloten : ze hebben letterlijk het noodlot overleefd. Toch is ook deze tak erfelijk belast wat weer terugkeert bij Dokter Pascal. De toekomst zal moeten uitwijzen welk karakter het kind zal hebben dat hij verwekt bij zijn nichtje Clotilde: een open eind in zekere zin.

De Macquart-kant daarentegen kan slechts van kwaad tot erger geraken : Antoine Macquart, de zoon van de smokkelaar, is een alcoholicus van het rustige type, maar de erfelijke belasting is zo verzekerd, vooral omdat zijn vrouw, een koopvrouw in de Hallen, hem ook graag lust. Bij hun kinderen komen diverse varianten tot hun recht: Gervaise kan niet aan haar lot ontsnappen, maar Jean wordt boer en de invloed van het platteland neutraliseert in dit geval de doordrenkte genen, terwijl Lisa haar lusten kan botvieren in haar positie als slagersvrouw. De afstammelingen van Gervaise zijn veroordeeld tot diverse perversies: Nana wordt sexbom (wat Zola dus beschouwd als een afgeleide vorm van drankzucht), Claude Lantier verhangt zich als gestoord genie en Jacques Lantier voert de driften wel het verst door als door alcohol gedreven moordenaar - de alcohol van zijn verwekkers wel te verstaan. In het volgend citaat verwoordt hij zijn trieste lot:

Zijn familie miste evenwicht, vele leden ervan vertoonden een soort barst. Die overgeërfde barst voelde hij ook soms duidelijk in zich; niet dat hij een slechte gezondheid had, want alleen angst en schaamte voor zijn aanvallen waren er de oorzaak van geweest dat hij voorheen zo mager was; maar hij kende wel plotselinge momenten waarop hij zijn evenwicht verloor, als brak er iets in hem, alsof er gaten vielen waardoor zijn ik hem ontglipte, middenin een soort rook die alles vervormde. Hij was zichzelf niet meer, hij gehoorzaamde alleen aan zijn spieren, aan het woeste beest in hem. En toch dronk hij niet, hij weigerde zelfs een glaasje brandewijn te nemen omdat hij gemerkt had dat de minste druppel alcohol hem gek maakte. Dan kwam de gedachte bij hem op dat hij voor de anderen moest boeten, de vaders en grootvaders die gedronken hadden, de generaties dronkaards van wie hij het bedorven bloed was, een langzame

vergiftiging, een primitivisme dat hem terugbracht onder de wolven die vrouwen verslinden, diep in de bossen.

Dit citaat toont duidelijk hoe Zola - door de mond van zijn personage -, uitgaand van een min of meer klinische observatie, overgaat tot een pathologische redenering die uitmondt in een oerscène. En als Jacques zijn geliefde Séverine doodt, wordt dit beschreven als een vreemd primitief offerverhaal. *La Bête Humaine* waarin dit zwarte drama beschreven wordt (en ook Lantiers fantastische tocht met zijn locomotief, de *Lison*)<sup>1</sup> is een van de laatste romans van de reeks, wanneer de sprank hoop die in *Germinal* opbloeide (Gervaises andere zoon Etienne 'sublimeert' daarin zijn aanleg in sociaal gericht elan) al lang weer gedoofd is en de *Débâcle* van 1870 eraan komt (de voorlaatste titel) waarna Dokter Pascal het onbesliste en onbeslisbare laatste woord mag hebben. Keren we terug naar de roman die het meest expliciet en uitvoerig het epos van de alcohol verhaalt, *l'Assommoir*.

Wij maken kennis met Gervaise Macquart als haar eerste liefde, de levensgenieter Auguste Lantier, haar in Parijs met haar drie zoontjes in de steek laat. Haar lot lijkt zich ten goede te keren wanneer ze kennis maakt met Coupeau, een brave dakwerker uit de buurt waar ze woont (de "Goutte d'Or", een arbeiderswijk in het noorden van Parijs). De beschrijving van het huwelijksfeest, met voorafgaand aan de langverwachte schranspartij een hilarisch bezoek aan het Louvre, is een echt hoogstandje van Zola. Hoewel de eerste huwelijksjaren rustig verlopen en de geboorte van Anna (de latere Nana) de relatie bestendigt is de dreiging van de alcohol overal om hen heen voortdurend voelbaar. Een zorgvuldig opgezette tragische scène met een zware symbolische ondertoon vormt het keerpunt: Anna komt kijken hoe vader boven op het dak van een hoog gebouw bezig is; deze laatste wordt afgeleid en valt naar beneden. Coupeau herstelt langzaam maar zeker van zijn verwondingen, maar het is alsof in vader en dochter voor altijd een veel radicaler 'chute' heeft plaatsgevonden: in Nana ontluiken de narcistische en perverse trekken die haar toekomst zullen bepalen, en Coupeau grijpt uit ledigheid naar de fles, waarbij de omstandigheden een diepe neiging wakker maken (zijn vader was ook gestorven door een dronkemansval). Toch wil Gervaise het lot tarten en ze neemt nieuwe initiatieven: als gerenommeerde wasvrouw opent ze haar eigen zaak die aanvankelijk floreert. Opnieuw wordt met een memorabel feestmaal op Gervaises naamdag de successtory bezegeld, onder andere door het verslinden van een gigantische gans. Ook hier volop symboliek: het is de wet van de gans ("la loi de l'oie") die zo geformuleerd wordt. Gervaise is voorbestemd de geplukte dikke gans te zijn die zich willoos laat slachtofferen. Coupeau raakt steeds meer aan de drank en laat zich meeslepen door gemakzucht en luiheid, des te meer wanneer Gervaises eerdere geliefde, Lantier, ook bij hen zijn intrek komt nemen. Dan begint de aftakeling in alle hevigheid toe te slaan: alle geld wordt verzopen en Gervaise moet de wasserij opgeven. Ze verhuizen naar steeds armzaliger ruimtes en hebben nauwelijks nog te eten terwijl Coupeau wegzakt in voortdurende dronkenschap. Nana is er dan allang vandoor met steeds wisselende rijke minnaars. Coupeau wordt steeds vaker in de kliniek opgenomen en door delirium tremens tot razernij gebracht. Gervaise probeert vergeefs als prostituee te overleven terwijl ook zij troost zoekt bij de drank. Ze sterft als een hond in het trapgat van haar vroegere huis.

Het is duidelijk dat door het hele verhaal heen de personages weerloze slachtoffers zijn van een allesdoordringende kracht, die van de alcohol, zich hier manifesterend als een ware doodsdrijf. Dat blijkt al in de titel: *l'Assommoir*. Het is de naam van het belangrijkste café in het boek waar een

---

<sup>1</sup> Een van de mooiste rollen van Jean Gabin in de gelijknamige film van Jean Renoir uit 1938.

grote distilleermachine het voornaamste decor vormt. Het woord hangt samen met het werkwoord 'assommer', doodslaan, en doet ook denken aan 'abattoir' - slachthuis (er is inderdaad geregeld sprake van het slachthuis dat - naast het ziekenhuis gelegen - mede het 'silhouette' van de buurt bepaalt). 'Assommoir' wordt trouwens ook gebruikt om een val aan te duiden waarin vossen gevangen worden. Zola was niet de eerste die de term gebruikte in de betekenis van een café waar de klanten zich lieten vollopen, maar heden ten dage wordt het woord allereerst met zijn roman geassocieerd. De recente Nederlandse vertaling als "Nekslag" is beeldend maar legt misschien de nadruk wat te sterk op een handeling, daar waar "Assommoir" het instrumentele, mechanische aspect onderstreept<sup>2</sup>.

Meer in het algemeen wordt vanaf het begin van de roman de hele tragische spanningsboog, zoals ingeschreven door een noodlot dat de krachten van de mensen overstijgt, verbeeld in termen, vergelijkingen en situaties die een machine of het machinale als uitgangspunt hebben. Twee paradigma's lijken hier ineen te schuiven: van de ene kant de oude opvatting van dieren als machines teruggaand op Descartes : zo wordt de mens die zich door zijn instincten laat leiden ook dierlijk mechanisch (en ook de dierenmetaforen zijn talrijk bij Zola en in *l'Assommoir* hebben ook een aantal cafés diernamen).<sup>3</sup> Van de andere kant kristalliseert zich de massale mechanisering van de wereld in de tijd van Zola als bij een soort apocalyptische droom in een allesoverheersende machine die de menselijke geest volledig aan zich onderwerpt.

Als om dit meer algemene karakter van het machinale aan te duiden dat in de drankmachine en de gemechaniseerde mens tot zijn meest extreme vorm komt, opent het boek met een ander voorbeeld van een moderne machine die over elementaire reacties heenschuift. Het betreft de gigantische wasmachine waarbij Gervaise aan het werk is, terwijl het daaropvolgende gevecht op de rand van de wasbekkens tussen haar en rivale Virginie daarbij rijmt als een ontlading van primitieve driften<sup>4</sup>. Veelbetekenend is ook het gegeven dat Goujet, een aanbieder van Gervaise die met zijn gouden baard alleen maar goedheid en zelfopoffering te bieden heeft (en die dus seksueel niet aan bod komt), als een soort tragedie meemaakt hoe zijn handwerk als vervaardiger van eerste kwaliteit spijkers overgenomen wordt door een machine die minder mooi maar veel sneller produceert.<sup>5</sup>

Maar deze machines zijn de begeleidsters van het machinale bij uitstek dat in de alcohol naar boven komt. Dit blijkt allereerst bij de beschrijving van de distilleermachine in de kroeg waar Coupeau en Gervaise in het begin van hun relatie afkeurend naar de drinkers kijken, maar intussen wel degelijk de fascinatie van het apparaat ondergaan :

Maar de eigenlijke bezienswaardigheid van het lokaal stond achter een eikenhouten hek, in een met glas overdekte binnenplaats opgesteld. Het was een distilleerapparaat, dat de klanten hier in werking konden zien: distilleerkolven met lange halzen, buizen (serpents) die tot onder de

---

<sup>2</sup> Veen uitg., 2004 (vert. Hans van Cuijlenborg) ; hier wordt als basis de vertaling van E. West gebruikt die in 1971 met als titel « de Kroeg » verscheen bij Bigot en van Rossum.

<sup>3</sup> Bijvoorbeeld : « In de snuivende vlo », « In de kleine civetkat », « Het Vlindertje ».

<sup>4</sup> « Opeens werd de hal gevuld met witte nevel ; het enorme deksel van de kuip waarin het wasgoed kookte ging mechanisch omhoog langs een tandwiel en het gapende koperen gat onder in het metselwerk ademde kolkende stoomwolken uit met de zoete geur van potas. » (Livre de poche, p. 39 ; eigen vertaling SH)

<sup>5</sup> « In 12 uur fabriceerde dat verdoemde mechaniek honderden kilo's. Goujet had geen kwaad in zich, maar soms wilde hij wel met zijn hamer 'Fifine' inslaan op dat ijzeren gevaarte, uit woede dat die armen sterker waren dan de zijne. Hij had er veel verdriet van, ook al begreep hij dat vlees niet tegen ijzer kan vechten. Op een dag, zoveel stond vast, zou de machine de arbeider ombrengen. » (Livre de poche, p. 195)

grond doorliepen, een duivelskeuken, waarvoor de dronkaards onder de arbeiders kwamen staan dromen. (Bigot 29)

De alambiek, met zijn vreemd gevormde kolven en zijn eindeloos gedraaide leidingen zag er donker uit; geen sliertje damp kwam ervan af; met moeite hoorde je een inwendig ademen, een onderaards gebrom; dat was als het nachtwerk van een arbeider midden op de dag, somber, krachtig en stil. Maar Mes-Bottes was samen met twee vrienden bij het hek komen staan. Hij lachte als een slecht gesmeerde katrol, wiegde zijn hoofd en keek met vertederde blikken strak naar de zuipmachine (la machine à souler). Hij zou gewild hebben dat men het uiteinde van de spiraalbuis tussen zijn tanden vastsoldeerde om de nog warme vitriool in zich te voelen vloeien en af te voelen dalen naar zijn voeten, steeds maar door, steeds weer, als een beekje [...] De alambiek ging stug door, zonder vuur, zonder een vrolijk lichtje op het uitgedoofde koper en liet zijn alcoholzweet wegvloeien, als een langzame, koppige bron die uiteindelijk het hele lokaal zou vullen, over de boulevards zou uitvloeien en het immense gat dat Parijs is zou overstromen. (Livre de poche, p. 50)

Mes-Bottes zal de gangmaker bij uitstek voor Coupeau worden en het voorbeeld wat betreft de psychische mechanisatie die de alcohol teweeg brengt : van actief naar passief, van relaties met de ander naar het narcistisch gezelschap van de kroegtijgers, van kater naar opstartborrel, van bed naar kroeg laverend. Zola neemt de tijd (en de plaats) om de aftakeling van lijf en wilskracht bij Coupeau in alle details te beschrijven, en hij had uitgebreid zijn onderwerp bestudeerd. Niets wordt Gervaise (en de lezer) bespaard, noch zijn kotsen, noch zijn snoeven, noch zijn verhullende praatjes (“mij doet het niets”; “wijn voedt de arbeider”), noch zijn lichamelijke vervorming ( “zijn dronkemanskop, met de aapachtige kaken, werd rood met blauwachtige vlekken door de wijn”, Bigot 215). En hoewel het verhaal zich concentreert op Coupeau zijn er ook regelmatig scènes waarin de drankzucht als algemeen maatschappelijk verschijnsel wordt gebrandmerkt, bijvoorbeeld als het loondag is en “mannen met wolvenogen in de dichte, van afgrijselijkheden zwangere nacht rondzwerfen”(Livre de poche, p. 468). Coupeau gaat steeds meer ervaren dat zijn lichaam zich aan zijn controle onttrekt en herhaaldelijk wordt hij in coma aangetroffen en naar Sainte-Anne (het grootste Parijse psychiatrische ziekenhuis ) overgebracht.

Het vergif deed zijn verwoestend werk in hem. Degenen die zijn leeftijd kenden - veertig jaar - huiverden als hij voorbij liep, gebogen, wankelend, oud en vervallen. Het beven van zijn handen werd dubbel zo erg; vooral zijn rechterhand trilde zo sterk dat hij soms met beide vuisten zijn glas moest vasthouden om het naar zijn lippen te brengen. O dat vervloekte beven! Volkomen afgestompt als hij was, kon hij dat toch niet zetten. Men hoorde hem woeste verwensingen tegen zijn handen grommen. Zijn stem veranderde totaal, alsof de brandewijn er een nieuwe klank aan had gegeven. Hij werd aan één oor doof. Hij kreeg verschrikkelijke hoofdpijnen en duizelingen en plotseling kwamen daar nog stekende pijnen in zijn armen en benen bij. Verscheidene malen ging hij naar bed ; zwaar hijgend als een dier dat pijn lijdt kroop hij dan weg onder het laken. [...] Toen begon hij weer vreemd te doen zoals in Sainte-Anne. Angstig, onrustig, met een hoge temperatuur, rolde hij in een woeste razernij over de grond, verscheurde zijn kleren en beet met zijn krampachtig vertrekkende kaken in de meubels. Of hij werd verschrikkelijk aangedaan, jammerde, snikte en klaagde, dat niemand van hem hield. Hij



kende slechts één geneesmiddel: 's morgens een halve liter brandewijn achterover slaan. Zijn geheugen had hem al lang in de steek gelaten, zijn schedel was leeg. (Bigot 281)

Het slotstuk van dit zwarte epos speelt zich af in Sainte-Anne tijdens de laatste opname van Coupeau en wij kijken met Gervaise vol verbijstering naar de totale mechanisering - automatisering van het willoze lichaam. Korsakov, Laënnec en delirium tremens spannen samen in een helse sarabande. Meerdere malen is de verwijzing naar de machine expliciet zoals wanneer hij in zijn waan achtereenvolgens door allerlei dieren belaagd wordt en uitroept : "Oh ratten, daar heb je die ratten weer" [...] "En ze hebben een helse machine achter de muur gezet, dat tuig" (Bigot 305), en dat gaat nog verder in het volgende citaat dat zijn hele leven bijeenbrengt : "En dan kwamen de vlooien [...] op de daken rondom waren ze hem aan het opdraaien<sup>6</sup> [...] hij haastte zich en voelde toen een stoommachine in zijn buik; met opengesperde mond stootte hij rook uit, een dichte rook die de cel vulde en door het raam naar buiten dreef". (Livre de poche 489) Hij is zelf een soort alambiek geworden.

De laatste momenten van het leven van Coupeau voeren de show van de automaat naar een *unheimliche* finale :

Zijn blote voeten staken over de matras heen; en ze dansten uit eigen beweging naast elkaar, in de maat, een vlug, regelmatig dansje [...] Coupeau lag met gesloten ogen, hij kreeg spiertrekkingen die zijn hele gezicht verwrongen. Hij was zo nog afzichtelijker, met zijn vooruitstekende kaak en het misvormde masker van een dode, die benauwde dromen gehad had. Maar de doktoren keken diep geïnteresseerd naar zijn voeten. Die voeten dansten nog steeds. Of Coupeau ook al sliep, zijn voeten bleven in beweging. Hun baas kon gerust snurken, daar hadden ze niets mee te maken, ze dansten in een gelijkmatig tempo verder.<sup>7</sup> Gervaise had gezien dat de dokters hun hand op de romp van haar man legden. Zij wou hem ook aanraken. Zachtjes kwam ze dichterbij en legde haar hand op zijn schouder. Mijn hemel, wat gebeurde daarbinnen? Alles danste, tot diep onder de huid, zelfs de beenderen sprongen mee. Het trilde en golfde daarbinnen, alsof er een rivier onder het vel stroomde. Aan de buitenkant was alleen een oppervlakkige beweging te zien, maar van binnen moest het er verschrikkelijk uitzien. De brandewijn uit "De Kroeg" was daar als een mol aan het graven. Het hele lichaam was van drank doortrokken en deze deed zijn werk. Door die aanhoudende beving werd Coupeau stukje bij beetje vernietigd. De blote voeten die over de matras heenstaken dansten nog steeds. Ze waren verre van schoon en er zaten lange nagels aan. Uren verlieden. Plotseling kwamen ze tot stilstand. Toen keerde de arts zich tot Gervaise en zei : "Het is gebeurd". Alleen de dood had zijn voeten tot stilstand kunnen brengen. (Bigot 313)

---

<sup>6</sup> Zo vertaal ik hier het Franse 'mécaniser' dat in de tijd van Zola ook die betekenis had van 'kwellen', 'plagen' ; 'opdraaien' als een mechaniekje dat maar doordraait (zoals de beroemde rode schoentjes uit het sprookje of de bezem van de tovenaarsleerling bij Dukas). Het woord komt nog een keer voor in het boek als Coupeau achter de verleider van Nana gaat. 'Mécaniser' en 'chute' worden zo meerpolig met elkaar verbonden. Drank, sex, dood : een genadeloze 'vrijgezellenmachine'.

<sup>7</sup> « De vrais pieds mécaniques, des pieds qui prenaient leur plaisir où ils le trouvaient » staat erbij in het Frans. (Livre de poche 492)

In dit hele laatste hoofdstuk vinden we allerlei combinaties van het dierlijke en van het mechanische : er zit een beest in de machine, de aandrijfriemen verdwijnen in het gebied van de oerscènes, waar leven en dood onlosmakelijk verstrengeld zijn. Dit zou ons kunnen aanzetten om vanuit de psychoanalyse over de tekst van Zola te praten (en sommige termen die we in het voorafgaande gebruikten gingen al die kant op). De oncontroleerbare krachten die het lot van de hoofdfiguren bezegelen zijn ongrijpbaar en onbegrijpelijk. Het lijkt alsof een gebrek dat constitutioneel is hun verlangen in blinde razernij opjaagt. Nana laat haar vader van het dak vallen zoals ook diens vader al naar beneden stortte en de 'gouden vlieg' zal niet ophouden mannen in het verderf te storten tot haar eigen lichaam door ziekte wegrot. Ongetwijfeld zet Zola de worsteling tussen bewust en onbewust in scène en is het mogelijk de latere freudiaanse structuur van Ich, Überich en Es in *l'Assommoir* aan te wijzen (hier een ik dat vermalen wordt tussen twee uitersten, voortgedreven als een beest door gevoelens van schuld en haat). Zola, kan men toevoegen, geeft geen klinisch verhaal, maar gebruikt literaire middelen om een specifieke diepte aan zijn personages mee te geven. Hij bedient zich bijvoorbeeld van een heel netwerk van metaforen waarin de poses van het verlangen samenklonteren en gebruikt van de andere kant in de voortgang en structurering van zijn tekst een complex systeem van uitweidingen, secundaire taferelen, herhalingen, flashbacks en vooruitwijzingen die de onontkoombaarheid van een symbolisch web aantonen waarin de verbeelding zich nestelt op strategische plaatsen, terzijde vaak, als schijn, afscherming, verblinding ook, metonymisch, eeuwig verglijdend als het verlangen dat per definitie onvervulbaar is. Wij herkennen naast Freud en verwijzingen naar Oedipus of naar Narcissus evenals naar de polymorfe perversie die de kindsheid tekent (Coupeau's verlangen is ook regressie naar de nooit genoemde moeder), Lacan wiens theorie fundamenteel berust op de driedeling tussen l'Autre als systeem van tekens dat ons wordt opgelegd, dat we ons opleggen in de symbolische orde; de beelden die we in de imaginaire orde creëren, bedrieglijk maar onontbeerlijk en het ongrijpbare, onzegbare 'werkelijke' als lichaam, als alcohol (bij Coupeau zou men in het voetspoor van Lacan ook een bijzondere vorm van het oplossen van het verlangen naar de ander kunnen beschrijven, de *aphanisis* die de lichaamskrachten en het geheugen uitwist). Ook alternatieve, op de psychoanalyse geïnspireerde paradigma's zouden aan bod kunnen komen: die van het 'Es' als fundamentele levenskracht zoals Groddeck ze formuleert (en zoals ze bij Wilhelm Reich tot fantastische dimensies wordt opgeblazen); die van het oerwater, de *Thalassa*, uitgewerkt door Freuds lievelingsleerling Sandor Ferenczi (Coupeau's reis naar de totale omvademing door het vloeibare vertoont verwantschap met de teksten van Poe); die van het overgangsobject die men bij Winnicott aantreft rond de thematiek van hechting en onthechting; die van de 'double bind' uiteengezet door Bateson, en die de elementaire ambivalentie van het gedrag van Gervaise gedeeltelijk zou kunnen definiëren.

Deze manoeuvres zijn niet zinloos, maar men zou er tegenin kunnen brengen dat ze overzinnig zijn, dat ze de literaire tekst dichtspijkeren en zijn polysemie insnoeren. Zo komen wij terug bij Pierre Bayard als deze zich afvraagt of in de literatuur niet een eigen theorievorming virtueel aanwezig is die op zijn beurt de bestaande theorieën in een nieuw daglicht kan plaatsen. Bayard onderstreept in zijn meest recente boek zelf het paradoxale van zijn onderneming : elke lectuur is noodzakelijkerwijs van theoremen doordeesemd en elke uitleg hoe subjectief, voorlopig en dynamisch ook is een inperking van de virtualiteit in de tekst maar als deze lectuur niet plaatsvindt blijft de (pré) theoretische potentie hypothetisch, utopisch als een nooit wakker gekuste prinses.

In zijn recente studie toont Bayard ondanks deze reserves aan welke richting zijn lectuur wil inslaan: Laclos ontwikkelt een geraffineerde retorica van de machtsverhoudingen in het spel van

verlangen en bezitten die niet slechts de strategieën van wat Freud het Onbewuste noemt preciseren, maar een wezenlijk ander krachtenveld openleggen in hun dialogische realiteit. Maupassant creëert met o.a. zijn Horla een heraut van het 'Onbewuste' die niet ongeweten blijft, maar zijn anxiogene kracht ontleent aan zijn pertinente aanwezigheid in het hier en nu. Proust ontwerpt een relatiesysteem met een veel rijkere gelaagdheid dan men in de psychoanalyse aantreft, en Agatha Christie zet een telkens terugkerend patroon op waarin het illusionaire hoogtij viert.

Ook Zola komt dus aan bod bij Bayard. Hij bestudeert met name het geval van Jacques Lantier, de berijder van de *Lison*, die we al eerder ontmoet hebben. Zola's beschrijving van vormen van waanzin heeft volgens Bayard een ontegenzeggelijke theoretische pretentie die als alternatief en spiegel voor de psychoanalyse kan dienen zoals die in ongeveer dezelfde tijd ontstond. De erfelijkheidsfactor is er anders en preciezer uitgewerkt, maar vooral treffen we er een heel eigen visie op wat bij Freud de driftenleer zal opleveren. Er is sprake van een bijzondere figuur die de instincten 'op het spoor zet', de 'fêlure', een barst die door de psyche loopt en die niet gelijkstaat aan de absolute grenslijn tussen bewust en onbewust zoals Freud die zal uitwerken. Bij Zola ontstaan er gaten in de psyche waardoor het ik verdwijnt en juist daarin bestaat het verlangen. Het instinct zal door de alcohol bijvoorbeeld trachten de kloof te dichten. Dit instinct lijkt op de freudiaanse drift maar verschilt er ook essentieel van door de koppeling met de breuklijn. Deze 'fêlure' kan als ontstaansplek van het instinct bij Zola benoemd worden als 'Doodsinstinct', het primaire verlangen om de ander (en in het verlengde daarvan zichzelf) te vernietigen. In de alternatieve 'theorie' van Zola worden de relaties met de ander niet bepaald door de onmogelijke gelijksporigheid van verlangens zoals bij Lacan, maar door het basale verlangen te vernietigen. Deze visie is tijdgebonden (het doemdenken eind negentiende eeuw), maar levert ook een structurele confrontatie op met zowel de dempers van de Zuyderzee als de bespieders van Achilles en zijn schildpad, met freudiaanse psychoanalytici en met de filosofen van de paradoxen.

Met Deleuze, die hier eerder op inging, had Bayard hier ook de aanzet kunnen ontdekken van een dynamischer, vloeiender, onbepaalbaarder psychisch systeem dat zich verwijderd van de grote (negentiende-eeuwse) dichotomieën en de deur opent naar theorieën van onbeslisbaarheid en chaos. De 'fêlure' is materie, beweging en tijd ineen, en juist de alcohol levert daar een fluorescerende scan van. In *l'Assommoir* hebben wij naast die scheurbeweging een figuur ontdekt die er het verlengde van vormt, namelijk de machine. Bij de latere Freud komt ook een soortgelijke gedachtengang voor in *Jenseits des Lustprinzips*, maar duidelijker nog in *das Unheimliche* waar de automaat Olympia uit *De Zandman* van E.T.A.Hoffmann als voorbeeld bij uitstek geldt voor het opheffen van de grenzen tussen leven en dood. Zola toont ook in zijn delirische automaat hoe dood en leven ineengrijpen over de grenzen van het individu heen. *Unheimlich* heet dit waarbij de ambiguïteit van dit woord volop meespeelt: tegelijk absoluut vreemd en vervreemdend, en toch ook betrokken op de meest intieme eigenheid. Zoals de alcohol in het bloed, zoals de doodsdrift die de geest overmeestert. Op een goede dag zou Freud, *Jenseits der Theorie*, hier trouwens zijn eigen fictie over schrijven, *Totem und Tabou*.

En natuurlijk is de machine niet alleen een spiegel voor het theoretische bedrijf: het is ook een onophoudelijke poging van Zola om de dynamiek van zijn eigen werk te verbeelden. Het is een 'machine désirante', een machine van verlangen zoals Deleuze ze beschreef, en Zola's doodsdrift is de aanjager van die machine - een doodsdrift die tegelijkertijd 'dissémination' is, het eindeloos verspreiden van levenszaad. Andere tijdgenoten zoals Jules Verne en H.G.Wells hebben op hun eigen manier de machine uitgebeeld (waarbij de sterkste variant wellicht in *Het Kasteel in de Karpathen* te vinden is waar de tijd gemechaniseerd wordt in de fantoombeschrijving van de geliefde); bij Zola is

de innige verbintenis ervan met het grote familie-epos van de negentiende eeuw de aanzet tot een ware *Götterdämmerung* : de automaat vervangt voorgoed de avonturier, het tijdperk van de mechanica heeft afgedaan met de oude mens.

Het slotstuk van dit epos vormt een ultieme illustratie van het voorafgaande. In *Le Docteur Pascal*, de afsluitende roman van de *Rougon-Macquart*-serie komt het *consummatum est* dat de artsen uitspreken bij het stilvallen van automaat Coupeau ('eau coupée') terug in een laatste fantastisch-reële vorm. Het boek is een merkwaardig mengsel van fictie en metafiction (de theorie achter de serie), van een optimistische visie betreffende de toekomst van de wetenschap en het onverbiddelijke toeslaan van de dood in de wereld van het verhaal. De dood van Pascal, die met zijn zestig jaar nog zo jong leek maar wiens hart niet stand hield - en met hem de dood van zijn wetenschappelijk werk. De dood vooral die bij uitstek exemplarisch is voor het onderliggende verlangen van de tekst, de dood van 'oom' Antoine Macquart, die heel zijn lange leven stevig heeft doorgedronken en wiens zaad van alcohol vergiftigd was. Zijn schoonzus, de moeder van Pascal, treft bij een nieuwsgierig bezoek de oude man stomdronken in zijn fauteuil aan. Plots bemerkt ze een vreemd schouwspel :

De laatste jaren was oom heel dik geworden, een echte klomp met vetplooiën. Ze merkte nu dat hij al rokend in slaap was gevallen, want zij korte zwarte pijp lag op zijn knieën. Dan bleef Félicité als aan de grond genageld staan: de brandende tabak had zich verspreid en de stof van de broek doen vlamvatten: door het brandgat dat al zo groot als een 10 francs stuk was zag men een blote dij waarop een klein blauw vlammetje speelde. [...] Nu zweette het vet door de spleten<sup>8</sup> van de huid en voedde de vlam die al de buik bereikte. Félicité begreep nu dat de oom vlam vatte als een in brandewijn gedrenkte spons. Hij zelf was in de loop der jaren als het ware een door de sterkste en meest ontvlambare alcohol oververzadigd lichaam geworden. Ongetwijfeld zou hij binnen een uur van top tot teen branden<sup>9</sup>.

En dat gebeurt natuurlijk ook. Wanneer de volgende dag Pascal het huis betreedt zijn er nog slechts een hoopje as en een vetvlek te zien met daarnaast de pijp.

In dat kleine hoopje as lag de gehele oom en ook was hij in het roodachtig wolkje, dat door het open raam wegdwarrelde, in de laag roet die de hele keuken bedekte. [...] "En nu sterft hij koninklijk, als de vorst der dronkaards, uit zichzelf vlam vattend, verbrandend op de brandstapel van zijn eigen lichaam!" Door een soort bewondering aangegrepen, gaf de dokter met een breed gebaar aan dit toneel als het ware een grotere betekenis. "Zo dronken zijn dat men niet voelt dat men verbrandt, zichzelf aansteken als een Sint Jansvuur, in rook opgaan tot het laatste bot! De oom, verdwenen in de ruimte, na zich eerst naar alle vier de hoeken van deze keuken verspreid te hebben, opgelost in de lucht zwevend, alle voorwerpen die hem toebehoord hebben bedekkend, dan in een stofwolk ontsnappend uit dit raam toen ik het openzette, wegvliegend naar de hemel, de hele horizon vullend! ... Maar dat is een prachtige dood!"

Pascal voorspelt hier ook zijn eigen verdwijning en Zola staat achter zijn woordvoerder. Natuurlijk is voor deze twee laatsten ook de Phenix-mythe werkzaam, maar ze wordt nergens expliciet omdat de

---

<sup>8</sup> Hier 'gerçures' = inkepingen, kloven ; een concrete variant van de 'fêlure'.

<sup>9</sup> *Dokter Pascal*, vert. J. Roldanus, uitg. Graauw, Amsterdam, 1924 (pp 205-214).

doodsdrift alle plaats inneemt. *Etrangeté familière* - allervertrouwdste onbekende - *unheimlich* - vuur en as - leven in dood - 'eau de vie' waarvan de vloed uitstroomt in Lethe.

Sjef Houppermans, Oegstgeest, oktober 2004