

Tragiek der seksen, tragiek der teksten

De spiegelesthethica bij Stefan Zweig en Max Ophüls

Alvorens de verschillen en overeenkomsten tussen de 'Brief van een onbekende' en zijn filmische equivalent te onderzoeken,¹ laat ik de schrijver ervan zelf aan het woord. In zijn voorwoord bij *Unrast der Liebe*, de briefwisseling tussen Stefan Zweig en Friderike Maria von Winternitz (zijn latere vrouw) omschrijft de auteur wat men nu het dispositief van de amoureuze briefwisseling zou noemen: 'Omdat elke brief aan een in het liefdesleven unieke persoon is gericht, wordt hij ongewild ook het dubbele beeld (Doppelbildnis) van degene die spreekt (...). Alleen door middel van die onbeschrijflijke toon, die kenmerkend is voor het tweegesprek, worden sommige zaken zegbaar.'² Vanaf de eerste zin snijdt Zweig de spiegelproblematiek aan. De 'hij' ('er' in het Duits) verwijst naar de brief maar kan, met een kleine kunstgreep, ook verwijzen naar de persoon. Is het de persoon of de brief die het dubbele beeld wordt van degene die spreekt? De verwijzing 'hij' sluit noch de brief noch de persoon uit, en kan de brief en de persoon tegelijkertijd impliceren. Betekenis en verwijzing lopen binnen de tekst door elkaar heen en bijten elkaar in de staart: de een of de

Ingekorte versie van een lezing gehouden te Poitiers, op 2 april 1992, tijdens het colloquium 'Littérature et Cinéma', georganiseerd door Claude Murcia. Ik dank Thomas Späth, Margrit Tröhler en Dominique Blüher voor hun vragen en suggesties. Vertaling: Eric de Kuyper.

1. Stefan Zweig, 'Brief einer Unbekannten' uit de bundel *Phantastische Nacht*. Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1977, pp. 57-89; oorspronkelijk in: S. Zweig, *Amok. Novellen einer Leidenschaft*. Leipzig (Im Insel) 1922. (Hier is gebruik gemaakt van de Nederlandse vertaling door Theodor Duquesnoy: 'Brief van een onbekende', in: S. Zweig, *Schaaknovelle en andere verhalen*. Amsterdam [Athenaeum/Polak en Van Gennep] 1992, pp. 141-179 [E.d.K.].) De verfilming is: LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Max Ophüls, USA, 1948; scenario: Howard Koch en Max Ophüls; met: Joan Fontaine (Lisa Berndl) en Louis Jourdan (Stefan Brand)).

2. Friderike Zweig, Stefan Zweig, *Unrast der Liebe. Ihr Leben und ihre Zeit im Spiegel ihres Briefwechsels*. Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1984. Het motto staat op p. 6.

ander, of allebei? Door dit circulaire spel wordt ook de horizon zichtbaar waartegen het geheim van de Onbekende zich afspeelt: een esthetiek van het 'spiegelschrift'.

Zweig schreef een novelle-brief die – betekenisvol taalkundig detail – in de titel geen bepaald of onbepaald lidwoord meekreeg: 'Brief einer Unbekannten'. Het is dus 'Brief van een onbekende' en niet *een* of *de* brief. Een 'algemene' brief die gaat over de liefde en de briefwisseling als twee mislukte ontmoetingen.

In de liefde is de mislukking een gevolg van het feit dat 'men altijd geeft wat men niet heeft' (dixit Lacan, een andere deskundige van de spiegel). Dit is de liefdeskern die ook Zweig als motto aan zijn novelle geeft: *Voor jou die mij nooit heeft gekend*.

In de briefwisseling komt de mislukking voort uit het feit dat de uitwisseling in twee fasen geschiedt. Dit geeft de eerste zin uit de verfilmde brief dramatisch weer: 'By the time you read this letter, I may be dead.'

Maar die mislukkingen ontluisteren slechts gedeeltelijk het enigma dat Zweig, een deskundige in het corresponderen met Onbekenden, ons meedeelt. Er is nog iets anders dat de eenvoudige beaming van deze twee gemeenplaatsen over de mislukking weerlegt.

Mijn analyse bestaat uit drie delen. Het eerste deel is een beschrijvende en vergelijkende analyse van de structuur van de twee brieven, de filmische en de literaire. Het tweede maakt een zijspiong naar wat ik het oedipale scenario noem. En het derde deel stelt opnieuw de vraag van de enigmatische titel: wie is de Onbekende? En, wat is dat voor een brief?

Vergelijkende analyse: de ontmoeting van twee Onbekenden

1. De vijfdelige brief

De brief is bij Zweig geen naakte brief: hij wordt 'omhuld' door een proloog en een epiloog die de lezer van de brief, de succesvolle schrijver R., situeren. De proloog en de epiloog omlijsten de brief zelf, die uit vijf delen bestaat, steeds duidelijk gescheiden door witregels. Elk deel borduurt voort, als evenzovele variaties in een melopee, op de eerste zin van de brief van de Onbekende: 'mijn kind is gisteren gestorven'.

In het midden van de vijfdelige brief – in het derde deel – treedt het

enigma naar voren: waarom heeft de Onbekende nooit uitleg gegeven aan R.? Waarom heeft zij hem nooit op de hoogte gebracht van haar moederschap? Waarom heeft ze zich niet aan hem bekend gemaakt?

De proloog geeft het narratieve dispositief van de novelle aan: de bekende schrijver R., woonachtig te Wenen, komt thuis. Hij vindt de geheimzinnige brief en begint deze te lezen.

Eerste deel (pp. 141-154): *Mijn kind is gisteren gestorven* –. De Onbekende wordt als jong meisje verliefd op haar nieuwe buurman, de schrijver R., maar ze slaagt er niet in zijn aandacht te trekken. Op het moment waarop ze hem haar liefde wil bekennen, komt R. met een andere, volwassen vrouw thuis. Zij berust er uiteindelijk in haar moeder te volgen en Wenen te verlaten (en dus de schrijver R.).

Tweede deel (pp. 154-163): *Mijn kind is gister nacht gestorven* –. Tijdens de verbanning in Innsbruck wordt het meisje een jongedame. Maar ze blijft steeds aan R. denken. Zodra ze 18 jaar is, gaat ze terug naar Wenen en wacht R. elke avond op voor zijn huis. Uiteindelijk ziet hij haar. Na drie liefdesnachten is de jongedame een vrouw. Daarna verdwijnt R. uit haar leven.

Derde deel (pp. 163-167): *Mijn kind is gisteren gestorven – het was ook jouw kind* (het geheim wordt voor het eerst aan de lezer R. onthuld, P.V.). De jonge vrouw blijkt zwanger te zijn. De armoede, de misereabele toestanden in het ziekenhuis waar zij, als armlastige vrouw, haar (hun) kind ter wereld brengt, worden verteld. Deze beschrijving wordt onderbroken door passages waarin zij de lezer(s) van de brief (novelle) uitlegt waarom zij haar geheim, hun kind, nooit aan de schrijver R. heeft onthuld: '... nooit had je van haar, de naamloze van een vluchtige ontmoeting, geloofd dat zij je trouw bleef, jou, de trouweloze'.³ Zij verwijt R. zijn frivoliteit, maar vergeeft hem dan weer meteen: 'Maar niet jou klaag ik aan, alleen God, alleen God, die haar zinloos maakte, die kwelling.'⁴ Een krachtige, bondige aanklacht die nergens uitgelegd wordt. In mijn conclusie probeer ik er een verklaring voor te geven.

Vierde deel (pp. 167-176): *Ons kind is gisteren gestorven – jij hebt het nooit gekend*. Als 'courtisane' trekt de Onbekende heel wat bemiddelde

3. 'Brief van een onbekende', a.w., p. 164. In de film verklaart Lisa haar zwijgen als volgt: 'I wanted to be the one woman who asked you for nothing.' Een heel lovende verklaring op psychologisch vlak, die echter voorbijgaat aan het imaginaire karakter van de Onbekende (of niet, indien men 'for nothing' juist interpreteert).

4. 'Brief van een onbekende', a.w., p. 167.



huwelijkskandidaten aan, maar ze weigert te trouwen. Ze wacht nog altijd op R. Elf jaar later vindt de herontmoeting tussen de Onbekende en R. plaats, en wel in twee fasen: in de opera 'voelt' de Onbekende de magische aanwezigheid van R. zonder hem te zien;⁵ daarna gaat ze, uitzonderlijk voor haar doen, uit in een haar onsympathieke gelegenheid. Hier vindt ze de belichaming van die magische aanwezigheid die ze in de opera voelde. De Onbekende laat haar minnaar van het ogenblik achter en gaat met R. weg. Opnieuw vinden de lichamen zich in het liefdesspel. De volgende dag is er sprake van een dubbele miskenning: R. heeft de minnares van vroeger niet herkend en miskennt haar door haar als een prostituee te behandelen: via de spiegel⁶ ziet de Onbekende dat R., achter haar rug om, geld in haar jasje stopt. Vernederd slaat ze op de vlucht.

Vijfde deel (pp. 176-178): *Mijn kind is gestorven, ons kind – nu heb ik niemand meer in de wereld om als jou lief te hebben. Maar wie ben jij voor mij, jij die mij nooit, nooit herkent...* De Onbekende ligt op sterven en maakt de balans op van haar leven in haar brief. Zij weigert een beeld van zichzelf voor R. achter te laten en verwoordt haar enige wens: dat

5. Omdat het gaat om een herontmoeting (die zal leiden tot een nieuwe miskenning) begint Ophüls deze opera-sequentie met het tweede bedrijf: 'Second Act' roept een mannenstem in de foyer om de toeschouwers aan te sporen hun plaats weer in te nemen.

6. De spiegel, emblematische figuur van de spiegelesthetiek, wordt verschillende malen door de Onbekende gebruikt wanneer ze het over R. heeft. In de film wordt de spiegel twee keer gebruikt, op momenten waarin het gaat om de miskenning van (de liefde van) de Onbekende door Stefan: bij de aankondiging van zijn eerste vertrek (waardoor Lisa hem uit het oog zal verliezen) en bij de allerlaatste ontmoeting (Stefan herkent de voormalige minnares niet en behandelt haar als 'lichte dame', twee elementen die de spiegelscènes van Zweig karakteriseren.

R. op zijn eigen verjaardag de witte rozen koopt die zij hem elk jaar op die dag anoniem stuurde.

De epiloog begint met de verwarring van R.: 'Hij legde de brief uit zijn bevende handen.' De novelle eindigt met 'Hij bespeurde een dood en bespeurde een onsterfelijke liefde: van binnen brak iets open in zijn ziel, en hij dacht aan de onzichtbare, lichaamloos en hartstochtelijk, als aan verre muziek.'

2. *De vijfdelige tekst*

De vijfdelige structuur van de brief en de episoden die in elk deel worden verteld, worden in de film trouw overgenomen. De vijf variaties/herhalingen van de beginzin worden door Ophüls in de film 'vertaald' door steeds terug te keren naar het filmische dispositief van de brief, door elk deel te beginnen met beelden van Stefan die leest en Lisa die schrijft (vertelt via een voice-over). De adaptatie van Ophüls geeft, beter dan de novelle van Zweig, aan dat de vijfdelige structuur van de brief wordt weerspiegeld door de vijfdelige structuur van de tekst. Ophüls doet dit door twee type beelden te gebruiken (getekend versus analoog beeld).

<i>Boek</i>	<i>Paratekst</i>	<i>Film</i>
1. voorkant omslag		begincredits (op een tekening van Wenen)
	<i>begin tekst</i>	
2.	proloog, met de geadresseerde van de brief	
3.	de <i>viijdelige brief</i> van de onbekende	
4.	epiloog, met de geadresseerde	
	<i>einde tekst</i>	
5. achterkant omslag		eindcredits (op een tekening van Wenen)
	<i>paratekst</i>	

De twee structuren (de novelle 'Brief van een onbekende' en de brief als zodanig) zijn beide vijfdelig, worden door het getal vijf gekenmerkt. De vijfdelige brief, de kern en het centrum, wordt omgeven door een dubbel 'omhulsel': de 'envelop' van de brief (proloog, epiloog) en de omslag van de envelop (de paratekst).

In zijn inleiding bij de Franse editie van *Amok* (waar de novelle 'Lettre d'une Inconnue' deel van uitmaakt), *Amok, ou le Fou de Malaise*, merkt Romain Rolland op dat deze bundel niet overeenkomt met de oorspronkelijke Duitse uitgave, *Amok. Novellen einer Leidenschaft*, die uit vijf novellen bestaat. In de Franse vertaling ervan zijn slechts drie novellen opgenomen. Rolland betreurt het: 'Het bijzondere kenmerk van Stefan Zweig als kunstenaar schuilt juist in het belang dat hij hecht aan de compositie, niet enkel van een novelle of een essay, maar van een verzameling novellen of essays.'⁷

Het getal vijf speelt dus een belangrijke rol. Men kan het in verband brengen met 5 als symbolisch getal, met de Quincunx die 'in de vorm van een kruis het centrum van de aarde symboliseert, waarbij de vier polen van de hemel samenkomen in het vijfde punt (het centrum), de plek waar hemel en aarde samenkomen'.⁸ In de novelle van Stefan Zweig onthult de Onbekende – in het centrum van het centrum, het derde deel van de brief – dat het dode kind hun kind was. Verder spreekt ze over God en de mens R., en over hun respectievelijke verantwoordelijkheden. De 'corresponderende' scène in de film begint met een kruisbeeld, en God wordt vertegenwoordigd door een non die de Onbekende dwingt de Naam van de Vader (van haar kind) te onthullen. Zonder resultaat.

De teleurstelling van Rolland over de Franse uitgave van *Amok*, en dus ook over de daarin opgenomen novelle 'Lettre d'une Inconnue' is begrijpelijk: Stefan Zweig construeert zijn brief op een symbolische wijze, de structuur ontplooit zich via een dubbelbeeld (spiegel) van het boek (dat oorspronkelijk vijf novellen omvatte) en de brief. En deze structurering benut Zweig ook op het vlak van de enunciatie.

3. De gevierendeelde identificatie

In zijn *Fragments d'un discours amoureux* definieert de schrijver R. Barthes de identificatie als een punt, een topos in een netwerk: 'de identificatie heeft met psychologie niets uitstaande: het is een zuiver structureel procédé: ik ben diegene die dezelfde plaats bekleedt als ik'.⁹

De novelle *ensceneert* de identificatie als 'structureel procédé', en

7. R. Rolland, in: S. Zweig, *Amok, ou le Fou de Malaise*. Parijs (Stock) 1979 (1927), p. 12, vertaald door Alzir Hella en Olivier Bournac (zie noot 1 voor de oorspronkelijke uitgave).

8. J.C. Cooper, *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Wiesbaden (Drei Lilien Verlag) 1986, p. 146.

9. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Parijs (Seuil) 1977, p. 153. Ned. vert: *De taal der verliefden*. Amsterdam (De Arbeiderspers) 1980, p. 99.

opnieuw dubbel: de *schrijver* R. wordt *lezer*, zoals ik, van de brief van de Onbekende, die door haar stijl poogt de *doodse schriftuur* te laten doorgaan voor een *directe dialoog*. Zie bijvoorbeeld aan het slot: '(...) ach, slechts een dag in het jaar, heel, heel stil slechts, zoals ik naast je heb geleefd... Ik smeeek je, doe het, geliefde... Het is mijn eerste smeeekbede tot jou en de laatste... ik dank je... ik hou van je, ik hou van je... vaarwel.'

In de film wordt de topische identificatie eveneens gesplitst: ik ben *toeschouwer* als Stefan, zwiiggende lezer, gekluisterd aan een stoel, èn *verteller*, gekluisterd aan de vocale brief van Lisa, vertel ik mezelf de film.

De topische identificatie wordt verdubbeld door een omkering van de machtsituaties die kenmerkend zijn voor de gediëgetiseerde enunciatie van het briefdispositief. De schrijfster-vertelster Lisa leidt, met rijkgeschakeerde intonaties, via de brief het spel van de flash-backs waarin ze als personage hopeloos Stefan achterna rent en steeds miskend wordt. Hij is de verleider die in deze filmische Hades de touwtjes in handen heeft, maar als lezer van de brief is hij niet in staat in te grijpen in het verloop van de vertelde verleden. Vandaar die tekstueel-pathetische vierending die de Onbekende teweegbrengt: ik identificeer mij op niet-exclusieve wijze met Lisa en Stefan in de tekstuele posities (ik ben zowel lezer als schrijfster) maar in een pathetische topos trek ik als lezer (ben ik de enige?) meer naar de Onbekende die vanaf de openingszin een beroep op mij doet door haar SOS-sigitaal: 'By the time you read this letter, I may be dead.' Ook al ben ik bij het lezen van de brief even nieuwsgierig als Stefan, de identificatie met hem is reeds bezoedeld: de proloog stelt hem voor als een lafaard, een man voor wie 'honor is a luxury only gentlemen can afford'. Een vreemd eergevoel waarvan de gentleman-toeschouwer, die zich in zijn stoel veilig waant, het slachtoffer wordt.

4. Het schrijven en de stem

De overgang tussen proloog en brief, tussen de schrijver-lezer R. en de onbekende schrijfster wordt door een typografische scheiding, een witregel, weergegeven; een tekstuele scheiding die de brief zelf probeert op te heffen door de objectieve beschrijving af te wisselen met de aansprekende vorm ('jij'), de onvoltooid verleden tijd met de tegenwoordige tijd.

In de film wordt de brief een 'hardop schrijven', een gesproken schriftuur die diëgetisch dubieus is, maar filmisch waar. Stefan begint de brief te lezen; de vrouwenstem duikt op uit het niets. Is het de lektuur die de stem op metonymische wijze laat ontstaan? De letterlijke

overeenkomst tussen de gelezen zin (in close-up) en de gehoorde zin wekt de indruk dat de stem ontstaat via de lectuur van Stefan, een gehallucineerde stem die vervolgens flash-backs oproept en commentarieert. Maar de mysterieuze stem die in het begin uit het niets opduikt, vindt een teleologische verankering 'achteraf', die heel geloofwaardig is. Aan het slot van de film valt de zij samen met het lichaam van de Onbekende die zich over de brief buigt en deze beëindigt.¹⁰ Op het moment waarop de voice-over ontstaat ('By the time'), begint deze een brief te schrijven die – volgens de logica van de briefwisseling en de diëtese – reeds geschreven is, dat wil zeggen op het moment dat Stefan begint te lezen. Doch het einde van het schrijven en de verankering van stem en lichaam wordt aan het slot getoond. De diëgetisch reeds geschreven brief is ook een brief die filmisch (nog) moet worden geschreven. Lectuur en schrijftuur worden in een filmische paralleltijd aan elkaar gesmeed, terwijl zij, op het vlak van de diëtese, voor eens en voor altijd zijn gescheiden door datgene wat die ontmoeting juist mogelijk maakt: de brief zelf. Een reeds geschreven brief die geschreven gaat worden: dat is de kunstgreep die de filmconstructie realiseert.

De omweg via het oedipale scenario

1. De miskende voorganger van de twee Onbekenden

Hetgeen nu volgt is een omweg via de tragedie, het verhaal van het noodlot, dat noodlot waar Lisa over spreekt in de flash-back van de film, net voor haar herontmoeting met Stefan in de opera: 'I know now: nothing happens by chance. Every moment is measured, every step is counted.' Dit zijspoor via de Oedipus van Sophocles lijkt me nodig om de afkomst van de Onbekende van Zweig en Ophüls beter te begrijpen.

Pierre Vidal-Naquet wijst op twee kenmerken van de tragedie van Sophocles:

1. 'Wanneer het stuk begint is alles reeds volbracht, maar niemand weet het.'¹¹ Vanuit deze invalshoek heeft elke 'geprefabriceerde' tekst

10. Zie voor het belang van het opnieuw samenvallen tussen voice-over en lichaam: Michel Chion, *La voix au Cinéma*. Parijs (Éditions de l'Etoile) 1982, het hoofdstuk 'L'acousmètre'.

11. Voorwoord van P. Vidal-Naquet in: *Sophocle, Tragédies*. Parijs (Gallimard-Folio) 1973, p. 23. De definitie lijkt veel op de beginzin van de filmische brief: 'By the time you read this letter, I may be dead.'

een oedipale dimensie, een (ontbrekende) kennisdimensie die inspeelt op de nieuwsgierigheid van de lezer. Maar een geprefabriceerde tekst maakt ook een daadwerkelijke interactie tussen tekst en lezer onmogelijk.¹² Deze algemene oedipale dimensie zou van gering belang zijn als ze niet aangevuld werd met een tweede, specifieke dimensie:

2. 'De criminele enquête die Oedipus onderneemt om de betekenis te begrijpen van het enigma dat de pest veroorzaakt, openbaart hem aan zichzelf. Het antwoord op het enigma van de Sfinx (welk wezen gaat 's morgens op vier voeten, 's middags op twee en 's avonds op drie voeten? P.V.) luidt: de Mens. Het antwoord op het enigma dat aan Oedipus voorgelegd wordt (wie is voor de pest verantwoordelijk? P.V.) luidt: hijzelf.'¹³

Het bijvoeglijk naamwoord 'oedipaal' (zoals in 'oedipaal scenario') moet worden gelezen als een adjectief met tweeledige betekenis: het oedipale scenario verwijst naar alle geprefabriceerde teksten (elke tekst vraagt erom onthuld te worden), maar tevens wordt die algemene dimensie verdubbeld door een scenario dat die dimensie specificeert en 'vermenselijkt' via het hoofdpersonage. Sophocles' Oedipus doet onderzoek naar en is schuldig aan een misdrijf in een geschiedenis die reeds heeft plaatsgevonden maar die nog dient te worden opgelost.

Vernant heeft laten zien dat de woorden van Oedipus en de antagogen vaak dubbelzinnig zijn;¹⁴ een dubbelzinnigheid die aanvanke-lijk vaak aan Oedipus (en de toeschouwer¹⁵) voorbijgaat; hij erkent maar één betekenis. De voorlaatste zin van Jocaste (voordat ze zelfmoord pleegt) luidt: 'Mocht gij maar nimmer weten wie gij zijt!' Oedipus vat dit op als een poging van haar om hem, de koning, te verhinderen zijn lage afkomst te ontdekken. Even later zegt Oedipus: '...hoe nederig ook, mijn afkomst wil ik kennen'.¹⁶ Oedipus ontdekt

12. Met als enige interactie-mogelijkheid een innerlijke stem die onbewust antwoordt (zie de definitie van het tweegeprek van Zweig).

13. Vidal-Naquet, a.w., p. 23.

14. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*. Parijs (Maspéro) 1972, p. 104 en p. 27.

15. Jean Anouilh zegt heel pervers: 'Wat mooi was ten tijde van de Grieken en nog steeds mooi is, is van tevoren de afloop te kennen. Dat is de ware "suspens".' Jean Anouilh, *Antigone*. Parijs (Ed. de la Table Ronde) 1947 (uitgave uit 1987, laatste, ongenummerde pagina).

16. Sophocles, *Tragediën*. Amsterdam (International Theatre Bookshop) 1987; vert. van Emiel de Waele, p. 196. Het is diezelfde onzekerheid omtrent zijn oorsprong die Oedipus aanzet het orakel te gaan op zoeken. Oedipus beschrijft de scène die zich afspeelt bij zijn vermeende 'koninklijke' ouders: 'Bij een feestmaal zei eens een smoordronken man dat ik het onecht kind van vader was.' (p. 187)

dat zijn afkomst wel degelijk koninklijk is, maar hij ontdekt ook dat zijn ouders zijn ouders niet zijn.

De kern van de tragische voorstelling wordt gevormd door die coherente overvloed aan dubbelzinnigheden: 'De tragedie kan dus niet gescheiden worden van de tragische representatie.'¹⁷

Dat geldt ook voor de verhouding tussen de tragische representatie en wat erbuiten valt, de verhouding tussen de scène en de coulissen. Bij Sophocles heeft de misdaad reeds plaatsgevonden voordat het doek opgaat:¹⁸ Jocastes zelfmoord en de verblinding van Oedipus spelen zich 'buiten beeld' af en worden vervolgens verhaald op het toneel. Men kan nu al een verbazingwekkende overeenkomst tussen Oedipus en de Onbekende van Zweig en Ophüls constateren: bij Zweig worden seksualiteit en dood buiten de schrijf-scène, tussen de regels, gesitueerd; bij Ophüls verdwijnt de seksualiteit tussen de beelden, de geboorte en de driefoudige dood vinden plaats in het gat van de paralipsis (de dood van het kind), de ellips (de dood van Lisa) of in het *jenseits* van de tekst (het duel dat Stefan besluit aan te gaan, aan het eind van de film, heeft de connotatie van een zelfmoord, zijn tegenstander – Lisa's echtgenoot – gaat door voor een uitzonderlijk goed schutter). De coulissen der tragedie zijn, in tegenstelling tot de esthetiek van het spectaculaire schouwspel, de verbeelding van de verbeelding, een verbeelding tot de tweede macht.

2. De zwakke schakel van het oedipale scenario

Het oedipale scenario, met een perfecte logica, heeft echter een zwakke schakel: de waarschijnlijkheid. De vraag naar de waarschijnlijkheid is echter niet relevant voor de Oedipus en de oudheid. Indien er in de vijfde eeuw v. Chr. een overgang naar het moderne tijdperk tot stand komt, en de tragedie 'ontstaat wanneer men de mythe begint te bekijken met de ogen van de burger',¹⁹ en als de tragedie de vraag naar de verhouding tussen wereldlijke en goddelijke macht stelt, en de daarmee – zowel in politieke als in theatrale sfeer – verband houdende vraag naar het recht, naar de verantwoordelijkheid en de menselijke vrije wil, dan lijkt het juist om met Jean-Paul Vernant te beweren dat we de tragische personages niet met onze psychologische opvattingen

17. Vidal-Naquet, a.w., p. 14.

18. De recente encenering door Mathias Langhoff kan oedipaal genoemd worden: hij maakt van Jocaste een hoogzwangere vrouw (met Oedipus-kind in de buik?). Zie de recensie van deze opvoering in *Libération*, 4-2-1992.

19. Vidal-Naquet, a.w., pp. 10-11.

over het individu mogen analyseren: 'Het gaat niet om de eenheid of discontinuïteit van het individu in de betekenis die wij er tegenwoordig aan verbinden. Zoals Aristoteles opmerkt, verloopt het tragische spel niet conform de noodzakelijkheid van een karakter; het is juist het karakter dat zich onderwerpt aan de eisen van de handeling, dat wil zeggen van de mythe, van de fabel, waarvan de tragedie eigenlijk een imitatie is.'²⁰

De brief van Zweig en Ophüls stelt ons ook voor de vraag naar de machtsverhouding tussen handeling en karakter, en hoe die verhouding tegenwoordig ligt. Wat betekent dit voor Stefan, 'de drievetige oude man' (in het begin van de film beklimt hij, leunend op een stok, de trap die hem naar de brief van de Onbekende zal leiden)? Is het waarschijnlijk (menselijkerwijs mogelijk) dat hij de identiteit van de Onbekende niet kent; hij die het duel uit de weg wil gaan waarvan juist de Onbekende de inzet is? Diezelfde Onbekende die, zoals men achteraf kan concluderen, het appartement nog maar net verlaten heeft als Stefan (weer) thuiskomt (en de filmische wereld binnenkomt). De Oedipus die zijn koninklijk paleis verlaat om de reden van de verwarring van zijn kinderen te vernemen, lijkt op de schrijver R.: 'Zijn nieuwsgierigheid was plotseling ontwaakt. En hij begon te lezen.' Of op Stefan, de getrouwe weergave van de onsympathieke man, die met drie voeten de trap opklimt om vervolgens zijn biezen te pakken en zich uit de voeten te maken. En dat alles vanwege de Onbekende, vanwege haar brief. Deze drie personages symboliseren, aan het begin van de tekst, de uitgangspositie van de toeschouwer: het 'verlangen naar kennis'. Oedipus, R. en Stefan geven gestalte aan de gefigurativiseerde onwetendheid van de lezer-toeschouwer die het tekstuele schavot beklimt van een reeds beëindigd verhaal dat nog moet worden verteld. Maar wanneer we dat begrepen hebben, is het te laat, zoals voor Oedipus, voor R. en voor Stefan. En zelfs voor de lezer-analist. Daarom eist Barthes in zijn voorwoord bij *S/Z* de schendige houding op van de lezing als herlezing: 'Als we dus, een opzettelijke tegenspraak, de tekst meteen herlezen (...)'²¹ De tragedie van Sophocles en de brieven van Zweig en Ophüls bevatten een oedipaal scenario, met een gedelegeerde verteller die het onderzoek doet en zichzelf als onwetende schuldige ontmaskert.

20. Vernant en Vidal-Naquet, a.w., p. 29.

21. R. Barthes, *S/Z*. Parijs (Seuil) 1970, p. 23.



Joan Fontaine en Louis Jourdan
in LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN

1. De brief en het beeld

De Onbekende van Zweig beschuldigt, in de kernpassage van de brief, de schrijver R. en vervolgens God, 'hij die deze kwelling zinloos maakte'. Is God de auteur? De tekst suggereert dat de R.-auteur wel eens de dubbelganger van Zweig zou kunnen zijn.²² Zelfs indien de schrijver R. een groot aantal gebreken heeft – wat de Onbekende nadrukkelijk onderstreept – mogen we niet aannemen dat Zweig zichzelf beschouwt als deze tekstuele god, de een met de ander laat samenvallen: het spiegelbouwwerk zou op een belachelijke wijze ineensinken. Tussen de schrijver Zweig en de auteur R. bestaat, ondanks de overeenkomsten die Zweig zelf invoert, een afgrond die R. wanneer hij het motto ontdekt – *Voor jou die mij nooit heeft gekend* – zelf formuleert in een vragende vorm: 'Gold dat hem? Gold dat iemand uit een droom?'²³

De novelle legt sterk de nadruk op de blik van de schrijver die de Onbekende ter wereld brengt.²⁴ Bij Ophüls zegt de voice-over van de schrijfster: 'I think everybody has two birthdays, the day of his physical birth and the beginning of his conscious life.' Ophüls construeert geleidelijk aan de komst van die blik die een tweede leven baart. De Onbekende van de film ontdekt eerst de voorwerpen die verhuizers in hun huis dragen (synecdoche's voor Stefan als nieuwe bewoner), dan ontwaart ze hem via het gehoor (zij hoort Stefan piano spelen zonder hem te zien) en uiteindelijk via de blik: door de deur van de 'eerste ontmoeting' voor Stefan te openen, trekt het meisje de aandacht van Stefan. Volgt de ontdekking van 'die warme, zachte, omvangende blik, die als een liefkozing was (...)'.²⁵ Stefan loopt naar de uitgang van de binnenplaats en keert zich dan om; op deze beweging volgt een

22. De schrijver R. vertoont gelijkenissen met Zweig: het beroep, de stad Wenen (waar Zweig lang leefde) en de leeftijd van de auteur: 41 jaar, dat is de leeftijd van Zweig – geboren in 1881 – toen de novelle in 1922 verscheen. De letter R. evoceert ook Romain Rolland, en huldigt zo de vriend met wie Zweig veelvuldig correspondeerde. Gedurende de Eerste Wereldoorlog proberen beiden ervoor te zorgen dat de 'vijanden' Frankrijk en Oostenrijk niet te zeer van elkaar vervreemden. En het is R. Rolland die het voorwoord schrijft bij de eerste Franse versie (zie noot 9). De overeenkomsten tussen R. en Zweig hebben er waarschijnlijk (mede) toe geleid dat het mannelijk hoofdpersonage in de film de voornaam Stefan krijgt, de voornaam van Zweig.

23. 'Brief van een onbekende', a.w., p. 141.

24. Idem, pp. 147-148. Het staat een ieder vrij deze 'scheppende', mannelijke blik, die aan Pygmalion doet denken, op zijn juiste waarde te schatten.

25. 'Brief van een onbekende', a.w., p. 148.

blik-overgang, door een zeer subjectief shot van Lisa, dat haar omkadert, 'opsluit'; ze is gevangen door diezelfde poort. Stefan verlaat de binnenplaats en de film keert terug naar Lisa in een minder gemarkeerd shot. De scène eindigt met een voice-over: 'And hard as it may be for you to realize, from that day on, I was in love with you.' Het is hetzelfde shot dat aan het einde van de film wordt gebruikt om Lisa (reeds dood) als geest te laten verschijnen en verdwijnen: voordat hij de binnenplaats verlaat, draait Stefan zich voor de laatste keer om en ziet de Lisa-geest die 'sterft' door een fade-out. De producent van de Amerikaanse films van Ophüls, John Houseman, zei: 'Koch (de scenarioschrijver, P. V.) is zeer trouw – misschien te trouw – gebleven aan de oorspronkelijke vorm van Zweigs novelle.'²⁶ Houseman miskent met deze opmerking dat Ophüls de schoonheid van Zweig beter doet uitkomen; een benadrukking van schoonheid die weerspiegeld wordt in het enigmatische verschil tussen de respectievelijke openingszinnen. Bij Zweig is het: 'Mijn kind is gisteren gestorven'; bij Ophüls: 'By the time you read this letter I may be dead.' Die verschuiving betekent ook een perspectiefwisseling: bij Zweig is de band tussen de Onbekende en R. het reeds dode kind; bij Ophüls is de band tussen Stefan en Lisa die brief die dodelijk zou kunnen zijn: een stervende brief. De brieven van Zweig en Ophüls zijn parabolisch, maar de parabel wordt bij Zweig geschreven via de dode letter, die van de bladspiegel; bij Ophüls via een getemporaliseerde 'letter'. Volgens Ph. Roger 'heeft de spiegel bij Ophüls de betekenis van de zichtbaar geworden tijd'.²⁷ Maar juist het omgekeerde is het geval: een spiegel van de tijd die onzichtbaar maakt. Dat is wat er gebeurt in het beeld van Lisa die verdwijnt (als equivalent van het nooit verzonden beeld waarover de Onbekende het heeft in de brief van Zweig); als een filmische Sfinx gaat ze geleidelijk op in het niets, door een fade-out. Bij de omzetting door Ophüls van het nooit verstuurd beeld van Zweig vindt er een ontologische verschuiving plaats, een verschuiving van het 'specifieke' van het ene medium naar het 'specifieke' van het andere: de dode tijd van de zetletter wordt de vergankelijke tijd van het filmbeeld.

2. De muziek

Luister naar de schrijver R. in de epiloog: '(...) het scheen hem toe dat er plotseling een deur onzichtbaar was opengesprongen, en een koude

26. Geciteerd door: Ph. Roger, *Lettre d'une Inconnue de Max Ophüls*. Crisnée (Éditions Yellow Now) 1989, p. 130.

27. Idem, p. 12.

tocht stroomt vanuit een andere wereld zijn rustende vertrek binnen. Hij bespeurde een dood en bespeurde een onsterfelijke liefde: van binnen brak iets open in zijn ziel, en hij dacht aan de onzichtbare, lichaamloos en hartstochtelijk als aan verre muziek.²⁸ De muziek komt inderdaad van ver. Het is een muziek van een Griekse kithara uit de vijfde eeuw v. Chr., muziek waarvan Zweig de echo opvangt. Het is de echo van de demon, 'die weinig geïndividualiseerde goddelijke kracht, die meestal op nefaste en veelvormige wijze zijn invloed aanwendt in het hart van het menselijk bestaan'.²⁹ Als 'de gevoelens, de woorden, de gedragingen van de tragedie-held afhankelijk zijn van zijn karakter, van zijn ethos', dan wordt de tragedie-mens gevormd door de band en afstand tussen ethos en demon. 'Als men een van deze twee begrippen weglaat, verdwijnt de tragedie-mens'.³⁰ In zijn boek *Der Kampf mit dem Dämon*, drie jaar na 'Brief van een onbekende' gepubliceerd, analyseert Zweig de strijd van Hölderlin, Kleist en Nietzsche met die demon. En in de laatste zin van het boek, wanneer Zweig het heeft over de man die hij 'de pedagoog der vrijheid' noemt, schrijft hij: 'Und nur an den Masslosen erkennt die Menschheit ihr äusserster Mass'.³¹ Slechts aan de mateloze mens kent de mensheid haar extreme maat. Die 'mateloze mens' kan worden gelezen als hybris, blinde kracht die ons vaak op een nefaste wijze bespookt, maar ook als afwezigheid van een maat die de mens de vrijheid schenkt, of hem opdringt die mysterieuze maat zelf te scheppen. Wanneer Oedipus het enigma van de Sfinx ontrafelt, dan betreft deze kennis hemzelf. Welk wezen is zowel twee-, drie- als viervoetig? Voor Oedipus is het slechts een schijnmysterie: het gaat vanzelfsprekend over hem, het gaat over de mens. Maar dit antwoord is ook maar schijnkennis en verhult het ware probleem: wat is de mens dan eigenlijk? Wie is Oedipus? Stefan spreekt voor het eerst de naam Lisa uit wanneer hij de brief uit heeft, en geeft zo een identiteit aan de Onbekende, maar haar wezen blijft een enigma waarvan de spiegelesthetiek het bestaan aangeeft zonder de inhoud ervan te onthullen. Net als het testament dat de oude Oedipus (in *Oedipus te Colonos*) achterlaat; een testament waarvan de toeschouwer het bestaan kent, maar waarvan de inhoud verborgen blijft.

28. 'Brief van een onbekende', a.w., p. 178.

29. Vernant, Vidal-Naquet, a.w., p. 29.

30. Idem, p. 30.

31. S. Zweig, *Der Kampf mit dem Dämon*. Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1981, p. 285.

Ik begon mijn analyse met de vraag naar het persoonlijk voornaamwoord in Zweigs definitie van de amoureuze briefwisseling: wordt er verwezen naar de brief of naar de persoon? In de esthetiek van Zweig geeft de brief een genereus antwoord, omdat het niet exclusief of tegenstrijdig is. Brief-en-persoon. Erin slagen de tegenstrijdigheid te denken als niet-exclusief: dat is ook het probleem waarmee de onderzoeker worstelt in de novelle van Poe, 'The purloined letter'. 'Daarom kan men van de gestolen brief niet zeggen, zoals van andere voorwerpen, dat ze zich ergens wel of niet bevindt, maar dat hij, in tegenstelling tot andere voorwerpen, ergens moet zijn en niet zijn, ongeacht waarheen hij ook gaat.'³³

Eenmaal verjaagd uit het kinderparadijs (uit de moederbuik, losgescheurd uit de symbiose met de moeder, dat wil zeggen uit de fase van het geen onderscheid kunnen maken tussen subject en object) kan de ontroonde Infans slechts terugkeren naar dit koninkrijk via fantasma, verbeelding, waan of droom. Dit paradijs herbetreden betekent het rijk van het Onbewuste bezoeken, een land waarin de ontkenning – basiselement van het onderscheiden – niet bestaat, een land dat bestaat uit gemengde, onzuivere categorieën (zoals de Verdichtung) die de overlapping of deel-bedekking van identiteiten 'gedogen'. De schepper die bewust de weg van het symbolische kiest (de taal, de kunst) om dit paradijs te bereiken, bewerkstelligt eigenhandig zijn narcistische onttroning. In het midden van de brief – zonder datum, zonder adres, zonder handtekening, met als motto *Voor jou die mij nooit heeft gekend* – klaagt de Onbekende God aan. Aan het einde heeft ze haar geloof in hem verloren. God is dus dood. Maar welke God?³⁴ De parabel die 'Brief van een onbekende' – LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN is, speelt met het fantasma van God-auteur, met de niet-onderscheidende eenheid subject-object, kind-moeder, auteur-lezer. 'Brief van een onbekende' vertelt ook een parabel over het enunciatie-dispositief van geprefabriceerde teksten, en maakt het tot de oerscène van

32. Vernant en Vidal-Naquet, a.w., p. 114.

33. J. Lacan, *Écrits I*. Parijs (Seuil) 1966, p. 34.

34. Die van Lacan? 'Immers de ware formule van de atheïst is niet "God is dood" – want zelfs door de oorsprong van de functie van de vader te funderen op zijn moord, beschermt Freud de vader; de ware formule van de atheïst is dat God onbewust is.' Zoals alle metafysische kwesties, zijn God en het Onbewuste ongevoelig voor de 'Verleugnung'. J. Lacan, *Le Séminaire*. Livre XI. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Parijs (Seuil) 1973, p. 56. Leuke manier overigens om van het Onbewuste zo de God van de psychoanalyse te maken!

een 'twee-gesprek' (Zweig). De Onbekende bewoont een land waarin auteur en lezer, man en vrouw elkaar ontmoeten door elkaar mis te lopen. Tragiek der seksen, tragiek der teksten.

Post-scriptum

De 'medeplichtigheid' tussen Oedipus en de Onbekende staat toe de 'medeplichtigheid' tussen Sophocles en Zweig te evoceren. Die lijkt wel degelijk te bestaan.³⁵ Maar er is ook een wezenlijk verschil. Sophocles leeft in een tijd waarin de tragedie wordt geboren, waarin de mythe met het oog van de burger wordt benaderd, waarin de tragedie de functie heeft van een politieke spiegel. Zweig is de tijdgenoot van die spooktrein die het station van de cinematografie binnenrijdt, een tijd waarin de Futuristen, Fritz Lang in *METROPOLIS*, Benjamin in *Das Kunstwerk*, enzovoort, het menselijke bestaan bekijken met de angstige en/of gretige blik van de onmenselijke machine. Die nieuwe wereld wordt opgeroepen in Zweigs autobiografie, *Die Welt von Gestern*, de wereld van het einde van de Duitse romantiek, een wereld waarvan Zweig een hartstochtelijk woordvoerder was, terwijl hij te laat de schaduw van Hitler ontwaarde.³⁶ In zijn autobiografie bekend Zweig, gelijk een Oedipus, blind te zijn geweest voor de omvang van de gruwel die in Duitsland, Oostenrijk en Europa opkwam. Gruwel die tot gevolg zou hebben dat Zweig moet vluchten uit zijn geliefd continent. De zo door spiegels (en dus dualiteit) geobsedeerde schrijver pleegt samen met zijn tweede vrouw zelfmoord, in het buitenland (tweede Heimat), te Petropolis (2 p's) op 22-2-42! Maar is dat wel zo tragisch voor iemand die, alvorens zelfmoord te plegen, zijn laatste brief eindigt met de woorden: 'Ik groet al mijn vrienden. Dat jullie nog het ochtendgloren mogen aanschouwen na de lange nacht (het nazisme en WO II, P.V.); ik, de al te ongeduldige, ga jullie alvast voor.'³⁷

35. Er zijn overeenkomsten tussen Sophocles en Zweig. Beiden zijn politiek actief en schrijven, twee elkaar aanvullende bezigheden. Beiden leven in een maatschappij in verandering: Sophocles in het Griekenland van de vijfde eeuw v. Chr. waar de democratie wordt geboren en de tragedie ontstaat; Zweig in het rijk der Habsburgers dat zijn laatste dagen beleeft.

36. S. Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch Verlag) 1970.

37. In een krantje dat uitgegeven is door Fischer Taschenbuch Verlag naar aanleiding van de vijftigste verjaardag van de dood (de zelfmoord) van Zweig. In die publikatie kan men een scenario-ontwerp vinden: *Sonnenfinsternis*. Het hoofdpersonage wordt als volgt beschreven: 'gewone man, weldenkend en eerlijk – jij en ik, spiegelbeeld van de doorsnee-toeschouwer'. Deze 'algemene toeschouwer' wordt vervolgens gepreciseerd: 'ongeveer 48 jaar oud, met een goede gezondheid, eigenaar van een uitstekende zaak ...'