

Geraas, gegons, gezoem en gefluister - Het oceanische bij Freud, Chopin en Ozon



Introductie

In dit essay bespreek ik het zogenaamde “oceanische gevoel” aan de hand van drie teksten: Sigmund Freud’s *Onbehagen in de Cultuur* uit 1930 - hieraan ontleen ik mijn definitie van het “oceanische”; Kate Chopin’s roman *The Awakening* uit 1899 - het zwaartepunt van mijn essay zal daar liggen; en tenslotte zal ik belanden - of

liever gezegd, *voor anker gaan* - bij Francois Ozon’s film *Sous le Sable* uit 2000. In alledrie deze teksten - een theoretische beschouwing, een roman, en een film - speelt de oceaan een sleutelrol. Een ontmoeting met de zee staat telkens voor een complexe ervaring die roman, film en essay proberen weer te geven. In wat volgt zal ik allereerst pogen deze “oceanische” ervaring te beschrijven. Vervolgens zal ik de merkwaardige status van het beeld van de oceaan in deze teksten bespreken. In alledrie de teksten verwijst de oceaan namelijk naar iets dat op de rand van het representeerbare staat. De oceaan is in deze oceanische teksten dan ook geen symbool of metafoor, zo zal ik betogen, maar een markering of indicatie van iets dat zich niet in metaforen laat vatten.

Het oceanische gevoel

De term “het oceanische gevoel” werd door de Franse dichter, mysticus en amateur-etnograaf Romain Rolland gebruikt om er het gevoel van *grenzeloosheid* of *eeuwigheid* mee aan te duiden, een gevoel van verbondenheid met het al. In een beroemd geworden brief aan Sigmund Freud van 5 december 1927 schrijft Rolland dat dit gevoel een sleutelrol in zijn leven heeft gespeeld, en dat het de basis vormt van zijn religiositeit. Dit gevoel zelf, zo schrijft Rolland, is voor hem belangrijker dan het deel uitmaken van een geloofsgemeenschap. In zijn brief aan Freud schrijft Rolland:

What I mean is: totally independent of all dogma, all credo, all Church

organization, all Sacred Books, all hope in a personal survival, etc., the simple and direct fact of the feeling of the 'eternal' (which can very well not be the eternal, but simply without perceptible limits, like the oceanic, as it were.) (Freud, geciteerd in Parsons: 1989, 503)

Uit gesprekken met vrienden blijkt dat velen dit gevoel van grenzeloosheid herkennen, zo schrijft Rolland, en hij veronderstelt daarom dat het wellicht een universeel menselijke ervaring is, iets wat gedeeld wordt door miljoenen anderen, ongeacht de specifieke culturele tradities waar ze uit komen.

Rolland wijst Freud op dit gevoel in een reactie op diens boek *De Toekomst van een Illusie* (1927) dat Freud hem kort ervoor had toegestuurd. In dit boek geeft Freud een psychoanalytische duiding van de belangrijkste geloofsdogma's van het Christen- en Jodendom, en stelt dat deze hun bron vinden in oedipale conflicten. Rolland is het op zich niet oneens met deze analyse, hij stelt echter dat Freud slechts de culturele manifestaties van religie heeft geanalyseerd - de verhalen, mythes, geloofsdogma's, instituten en rituelen. Freud gaat voorbij aan de religieuze *ervaring* die *vooraf* gaat aan alle pogingen dit te institutionaliseren, of te articuleren in een religieus systeem. Deze ervaring vindt zijn bron in het zogenaamde oceanische gevoel, dat universeel menselijk is. Alle bestaande religies zijn slechts pogingen om deze bron te *kanaliseren*, en om het gevoel vast te leggen in woorden, symbolen en religieuze wetten. Het paradoxale effect hiervan is echter dat het oceanische gevoel zelf - de ervaring van grenzeloosheid - hierdoor dreigt te worden drooggelegd.

...it has helped me to understand that there was the true subterranean source of religious energy which, subsequently, has been collected, canalized and dried up [sic] by the Churches, to the extent that one could say that it is inside the Churches (whichever they may be) that true 'religious' sentiment is least available. (Freud geciteerd in Parsons: 1989,503)

De paradox waar Rolland op wijst is dat de kerk, het instituut dat gebouwd is op het oceanische gevoel, de toegang tot deze ervaring blokkeert omdat elke poging het oceanische vast te leggen een ontkenning vormt van het grenzeloze ervan. Datgene dat ons tot gelovigen maakt, een niet-articuleerbaar gevoel van versmelting, wordt dus door georganiseerde religies teniet gedaan. Men zou dus kunnen stellen dat het geloof als instituut een *afscherming* biedt tegen het religieuze gevoel. Rolland ziet deze paradox niet alleen in westerse religies, maar volgens hem keert het terug in de spanning tussen mystieke tradities en

geloofsdogma's die in elke religie een sleutelrol speelt.

Zoals bekend bracht Rollands brief Freud in ernstige verlegenheid. Deze verlegenheid was van persoonlijke aard. In het openingshoofdstuk van *Het Onbehagen in de Cultuur* citeert Freud uitgebreid uit de brief van zijn vriend om vervolgens onomwonden toe te geven dat hij zogenaamd universele Oceanische gevoel bij zichzelf nooit heeft kunnen ontdekken. Hij vraagt zich vervolgens af of een dergelijk gevoel, dat zich niet laat vastleggen in symbolen, voor psychoanalytici überhaupt wel te duiden is.

Het is niet gemakkelijk wetenschappelijk onderzoek te doen naar gevoelens. Men kan proberen hun fysiologische tekenen te beschrijven. Waar dat niet mogelijk is - en ik vrees dat het oceanische gevoel zich aan een dergelijke karakteristiek zal onttrekken - blijft er toch niets anders over dan zich te houden aan de voorstellingsinhoud die het gemakkelijkst met het gevoel wordt geassocieerd. (225)

Kortom wil dit 'oceanische gevoel' leesbaar zijn voor een analyticus, dan moet het allereerst spreken in tekens. Dit zijn ofwel 'fysiologische tekenen,' en anders de culturele tekens waarin het gevoel zich manifesteert, de mythes, rituelen en dogma's waarin het wordt uitgedrukt - kortom de "voorstellingsinhouden waarmee het gevoel wordt geassocieerd."

Bovendien, zo vervolgt Freud, gaat het hele idee van een universeel 'oergevoel,' dat aangeboren is, in tegen de belangrijkste ontdekkingen van de psychoanalyse. Hij vervolgt:

De gedachte dat de mens via een direct gevoel, dat vanaf het begin daarop gericht is, een vermoeden zou krijgen van zijn samengang met de hem omringende wereld klinkt zo eigenaardig en past zo slecht in het geheel van onze psychologie, dat men mag proberen een psychoanalytische... verklaring van een dergelijk gevoel te zoeken (225)

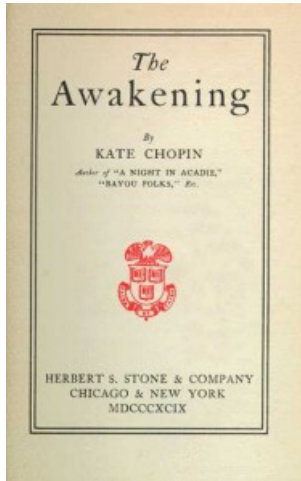
Freud suggereert vervolgens in een korte paragraaf dat een mogelijke verklaring voor dit gevoel te vinden zou zijn in de ontwikkeling van het ego. De psychoanalyse leert ons dat gevoelens van 'verbondenheid' en 'grensvervaging' teruggaan naar de periode in onze vroegste kindertijd toen ons gevoel van zelf nog niet zo afgegrensd was als tijdens onze volwassen jaren. Het kinderlichaam vervloeit in deze periode nog met de objecten die hem het meeste genot verschaffen, zoals de borst van de moeder, maar ook haar blik en haar stem. Het

zogenaamde 'oceanische gevoel' dat Rolland beschrijft zou volgens Freud niets meer zijn dan een heimwee naar het gevoel van verbondenheid dat we in deze periode ervaren.

Deze suggestie levert echter theoretisch gezien meer problemen op dan Freuds nonchalante toon doet vermoeden. Door de bron van het oceanische gevoel te lokaliseren in de preoedipale fase, plaatst Freud het in een fase die vooraf gaat aan het leren van de taal. Het 'oceanische gevoel' wordt daarmee wederom buiten het representeerbare - en dus leesbare - geplaatst; of liever, zoals Julia Kristeva later zou suggereren, *op de rand* van het spreken. Kristeva stelt namelijk dat de preoedipale verbondenheid tussen moeder en kind de bron is van wat zij het *semiotische* aspect van taal noemt. (Kristeva: 1980) Hoewel het jonge kind natuurlijk nog niet kan spreken, is het in zijn leven continu omringd door de stem van zijn moeder, die als het ware resoneert in zijn eigen lichaam. De klank hiervan, en de idiosyncratische ritmes en intonaties van haar spreken laat volgens Kristeva een spoor na in de manier waarop het kind later met taal omgaat. Dit spoor noemt zij het semiotische aspect van taal: de eigenaardigheid van iemands spreken die niet zozeer blijkt uit de *inhoud* van diens woorden, maar uit het ritme en de klank van iemands spreken. Kristeva zet deze semiotische dimensie van het spreken af tegen de symbolische dimensie van taal, dat wil zeggen, de taal als grammaticaal systeem, als reeks van betekenaren, als middel dat gebruikt wordt om een bepaalde inhoud over te brengen.

Als we Kristeva en Freud volgen, en de bron van Rollands oceanische gevoel in de pre-oedipale moeder-kind relatie lokaliseren, dan zou het oceanische gevoel dus niet zozeer gerepresenteerd worden langs symbolische weg - en uitgedrukt worden in metaforen, beelden of thema's - maar dan is het oceanische iets dat klinkt in de *materialiteit* van taal zelf. Het oceanische is hoorbaar, zoals Kristeva het uitdrukt, in het geluid van taal, "voordat het gearticuleerd is in fonemen, morfemen, lexemen en zinnen. (mijn vertaling, 133)"

Mijn stelling is dat de twee oceanische teksten die ik hieronder zal bespreken, Kate Chopins *The Awakening* en Francois Ozons *Sous le Sable*, zich op vergelijkbaar vaarwater bevinden. Centraal in beide teksten staat een gevoel dat we met Rolland als 'oceanisch' zouden kunnen labelen. In beide teksten wordt dit gevoel, net als bij Rolland, met de oceaan in verband gebracht. De oceaan is echter niet zozeer een metafoor, of beeld dat dit gevoel vastlegt, als wel een markering of indicatie van iets dat zich niet in beelden laat weergeven. Het klinkt in de materialiteit van het medium dat Chopin en Ozon gebruiken.



The Awakening

De cruciale gebeurtenissen in Kate Chopins *The Awakening* vinden plaats op Grand Isle, een schiereiland in de Golf van Mexico, een dunne strook die onlangs door *Hurricane Katrina* praktisch volledig is verwoest. Aan het eind van de negentiende eeuw, de periode waarin de roman zich afspeelt, bood Grand Isle echter nog plaats aan een reeks zomerhuisjes voor de gegoede Creoolse burgerij van New Orleans. In een van deze huisjes verblijft Edna Pontellier, getrouwd, twee kinderen. Om het vochtige en hete New Orleans te ontlopen geniet zij, net als vele anderen, van de verkoeling van de zeebries, terwijl haar man de zaak waarneemt in de stad. De novelle schetst de lome landerigheid van een kleine gemeenschap, op deze dunne strook land, omgeven door de zee. Hier in de koelte, weg uit haar vertrouwde omgeving, vindt bij Edna iets plaats wat door de roman een 'ontwaken' wordt genoemd. Dicht bij de oceaan lijkt Edna los te komen van de conventies die haar in de stad worden opgelegd, ze wordt ontspannen ten opzichte van haar moederlijke plichten en legt "the mantle of reserve" van zich af waarin ze normaal altijd gehuld ging. Een eerste teken hiervan is het feit dat Edna leert zwemmen. Bij het aantrekken van haar badkledij vindt ze, aldus het boek, haar ware zelf. Ze ontdoet zich van het fictieve zelf "dat we aannemen als een kledingstuk als we voor de wereld verschijnen," (57) en voelt zich voor het eerst samenvallen met de wereld: "her whole being seemed to be one with the sunlight, the color, the odors, the luxuriant warmth of some perfect Southern day."

Op dit moment ontwaakt er iets in Edna: een seksueel verlangen, "the first-felt throbbings of desire." Edna ervaart dit als iets wat haar overkomt, iets waar ze zelf geen verantwoordelijkheid voor draagt, maar dat haar, als het ware, los doet slaan, alsof de lijn van het anker waaraan ze vast lag breekt en ze vrij is om af te drijven naar wat zich voordoet. De eerste die zich voordoet is de jonge Creool Robert, voor wie zij eerst een fascinatie, en later een gepassioneerde liefde opvat. Edna's 'ontwaken' op Grand Isle wordt echter niet alleen als een seksueel ontwaken beschreven maar het valt samen met een spirituele opleving, eentje waarbij ze zich een voelt worden met het universum. In een kort, maar cruciaal hoofdstuk aan het begin van het boek wordt dit als volgt beschreven:

A certain light was beginning to dawn dimly within her, - the light which, showing the way, forbids it. [...] In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her

position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her. This may seem like a ponderous weight of wisdom to descend upon the soul of a young woman of twenty-eight - perhaps more wisdom than the Holy Ghost is usually pleased to vouchsafe to any woman. But the beginning of things, of a world especially, is necessarily vague, tangled, chaotic and exceedingly disturbing [57]

In dit fragment herkennen we, denk ik, eenvoudig Rollands Oceanische gevoel: Edna leert haar verbondenheid met het universum kennen. Net als bij Rolland culmineert deze ervaring niet in articuleerbare kennis, maar het leidt tot het chaotische, verwarde, ongedifferentieerde inzicht dat vooraf gaat aan kennis. En net als bij Rolland wordt het in verband gebracht met de zee. De passage vervolgt:

The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamouring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in the abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation.

The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close, embrace. (57)

Edna's ontwaken wordt veroorzaakt door een aanraking van de zee, en door het geluid van de stem van de zee. Deze aanraking en dit spreken hebben echter een paradoxale status. De zee raakt haar, maar schudt haar niet wakker - het effect lijkt eerder het tegenovergestelde: de zee *omarmt* haar, neemt haar in zich op ("enfolding the body"). De stem van de zee spreekt tot haar, maar dit spreken *vertelt* haar niets. Het fluistert, mompelt, raast (whispering, clamouring, murmuring). Het is, kortom, het geluid van een sprekende stem die niets uitspreekt, een stemgeluid waarin geen gedifferentieerde elementen - of fonemen - te herkennen zijn.

Het effect dat dit stemgeluid heeft is vergelijkbaar met een muziekstuk dat diepe indruk op haar maakt een twintigtal pagina's later. Dit stuk, zo zegt de tekst, raakt haar wezen, en geeft haar een indruk van een "eeuwige waarheid." Het heeft dit effect echter omdat het, net als het spreken van de zee, *niets overbrengt*. Normaal gesproken roept een muziekstuk bij Edna altijd beelden op, van bijvoorbeeld een man, eenzaam op een rots aan het strand, die in de verte staart, of een vrouw die een poes aait. Maar niet nu:

She waited for the material pictures which she thought would gather and blaze

before her imagination. She waited in vain. She saw no pictures of solitude, of hope, of longing or of despair. But the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her splendid body. She trembled, she was choking, and the tears blinded her. (71-2)

Dit muziekstuk raakt haar, zoals de golven van de zee haar raken, en brengt haar -zoals de tekst vermeldt - een waarheid bij. Deze waarheid is echter niet een die vertaald kan worden in woorden, of weergegeven in een beeld. Het opent haar ogen niet, maar verblindt haar, tranen vullen namelijk haar ogen. Edna's ontwaken is dan ook geen ontwaken *in* de realiteit, maar een ontwaken uit de realiteit, uit de symbolische ficties die haar leven tot dan toe gestructureerd hadden.

De roman heeft een complexe receptiegeschiedenis. Net als Flauberts *Madame Bovary* - de grote inspiratiebron van het boek - werd het door de kritiek in eerste instantie als quasi-pornografisch afgedaan. De roman verdween voor lange tijd in de vergetelheid. Het werd echter in de jaren zeventig herontdekt door feministische literatuurwetenschappers die het lazen als een boek over een zoektocht naar een authentiek vrouwelijk verlangen, iets waar binnen de laat negentiende-eeuwse patriarchale cultuur geen ruimte was. Susan Rosowski stelt zelfs dat de roman de blauwdruk vormt voor een pre-feministisch genre dat zij de "novel of awakening" noemt, een roman waarin het hoofdpersonage haar ware, vrouwelijke identiteit vindt. (Rosowski: 1988, 26-33) Dit verschilt van de negentiende-eeuwse mannelijke *bildungsromans* omdat het een zoektocht is naar een identiteit waar cultureel gezien op dat moment geen plek voor is, iets dat in literatuur moet worden uitgevonden. Voor Rosowski, en ook voor bijvoorbeeld Sandra Gilbert, is het dan ook geen toeval dat de publicatie van Chopins tekst samenviel met de opkomst van wat eind negentiende eeuw de 'Nieuwe Vrouw' werd genoemd, "a woman who chose to be politically, professionally, and emotionally autonomous." (Gilbert: 1984, 14) Chopins werk zou dan gezien kunnen worden als een bijdrage aan dit project waarbij vrouwelijkheid geherdefinieerd wordt.

Het probleem van deze interpretatie is echter dat Edna's zogenaamde "zoektocht naar een authentieke identiteit" niet leidt tot de 'bildung' van een nieuwe identiteit, maar juist leidt tot een radicaal zelfverlies. Dit bleek al uit de passage die ik zojuist besprak, maar het wordt nog eens benadrukt in de slotscène van het boek. Hierin keert Edna terug naar Grand Isle, na een desastreus verlopen

ontmoeting met Robert die weigert op haar seksuele avances in te gaan. Opnieuw op het strand, de plek waar ze voor het eerst ontwaakte, trekt ze wederom haar kleren uit om de zee in te zwemmen, en te blijven zwemmen om nooit meer terug te keren. Deze scène vormt een herhaling van de eerdere scènes aan het strand waarin Edna 'ontwaakte'. Dezelfde passages over de oceaan keren letterlijk terug.

The water of the Gulf stretched out before her, gleaming with the million lights of the sun. The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamouring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude. All along the white beach, up and down, there was no living thing in sight. A bird with a broken wing was beating the air above, reeling, fluttering, circling disabled down, down to the water. (175)

Vlak voordat ze in het water stapt en voor het eerst van haar leven volledig naakt in de buitenlucht staat, voelt ze zich als een pasgeborene. Ze stapt de zee in, en de tekst herhaalt nogmaals: "the touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace." (176).

Aan het slot van *The Awakening* zien we dan ook niet de geboorte van een nieuwe, autonome vrouw, maar de *verdwijning* van Edna Pontellier in zee. Door in zee te verdwijnen is haar einde radicaler, *totaler*, dan het geval geweest zou zijn als ze 'slechts' zou sterven. Van Edna blijft niets achter, geen graf met een steen waarin haar vroegere bestaan gemarkeerd wordt. Ze wordt door de oceaan als het ware *uitgewist*. Deze uitwissing keert ook verteltechnisch terug. Nadat de gebeurtenissen in de roman telkens consequent gefocaliseerd waren door Edna eindigt het boek in een laatste zin waarin Edna als waarnemend subject ineens verdwenen is. We lezen nu de volgende zin: "There was the hum of bees, and the musky odor of pinks filled the air." Wat overblijft, na *The Awakening* is een ruis, het ongedifferentieerde zoemen van insecten, vergelijkbaar met het ongearticuleerde fluisteren van de zee.



Sous le Sable

Francois Ozons film *Sous le Sable* draait volledig om een vergelijkbaar moment van verdwijnen in zee. De openingsscenes van de film spelen zich net als bij *The Awakening* af tegen de achtergrond van een vakantieoord aan zee, waar een ouder koppel, Marie en Jean, recreëert aan het strand. Na een tijd lang van de zon te hebben genoten stapt Jean de zee in om te gaan zwemmen en om nooit meer terug te keren. Hoewel plot en thematiek van *Sous le sable* overduidelijk verschillen

van Chopins *The Awakening* - de film gaat vooral over het rouwproces van Marie - is de centrale gebeurtenis eveneens een verdwijnen in de zee. Net als in *The Awakening* is er onduidelijkheid over de ware toedracht van dit verdwijnen - de suggestie wordt gewekt dat het hier om een zelfmoord zou gaan, maar dit wordt later in de film weer in twijfel getrokken. Het verdrinken van Jean wordt bovendien, net als Edna's dood in *The Awakening*, niet in de film weergegeven. De kijker krijgt, bijvoorbeeld, geen beelden van een gewelddadige worsteling met de golven te zien. De zee blijft, visueel, een beeld van rust.

Omdat de kustwachten er niet in slagen om Jeans lichaam te vinden is de dood van haar man voor Marie nauwelijks te verwerken. Hij blijft voor haar leven en is niet *sous le sable* (ter aarde besteld, onder de groene zoden). Tijdens sociale bijeenkomsten spreekt Marie over haar man alsof hij nog in leven is. Als ze alleen is voert ze gesprekken met hem, en als ze thuis is verschijnt hij voor haar. Als toeschouwers van de film zijn we hier getuige van. We zien, met Marie, Jean weer in beeld verschijnen.

Deze spookverschijning van Jean op het niveau van het beeld gaat gepaard met iets op de soundtrack dat op het eerste gezicht vergelijkbaar lijkt, namelijk een zacht ruisen van de zee dat hoorbaar is als Marie alleen door Parijs heen loopt. De status van dit ruisen verschilt van dat van de spookverschijningen van Jean. Waar deze laatste telkens psychologisch-realistisch te begrijpen zijn, als weergaven van de subjectieve beleving van Marie, daar heeft het geruis op de soundtrack een veel ambivalentere status. In sommige gevallen is het duidelijk dat alleen Marie dit geruis hoort, maar in andere scènes gaat het geluid van de zee op in het diegetische geruis van het verkeer, het gegons van gesprekken in een café, of het gepiep van een winkelwagentje. Dit realistische achtergrondgeluid wordt echter in de film steeds luider, totdat het een allesomvattende, ongedifferentieerde brij

wordt, een soort auditieve vlek, een 'white noise' dat alles in zich opneemt.

Halverwege de film bezoekt Marie op aanraden van vrienden een arts die geen enkele fysieke gebreken in haar kan ontdekken. Vlak voordat ze zijn spreekkamer verlaat maakt ze echter melding van een geluid [un bruit] die ze blijft horen, dat de alledaagse geluiden omvat. Hoewel, zo constateert de arts, er niets mis is met haar trommelvliezen hoort Marie continu een 'bourdonnement' een *gegons*.

Dit gegons, zo zou ik willen stellen, is vergelijkbaar met de zoem van insecten waarin *the Awakening* eindigt. In beide teksten blijft er nadat het personage is opgegaan in de zee een gons achter. Deze ruis functioneert niet zozeer als een symbool of beeld of betekenaar in de tekst, maar is de ruis waarin zich de tekstuele structuur zelf ontrafelt. Ik zou willen voorstellen om in dit gezoem, geraas, gegons, geruis en gefluister van de zee geen metafoor te lezen, maar een manifestatie van wat Kristeva het semiotische noemt: de materialiteit van het medium zelf. In het geval van *Sous le Sable* is dit de 'white noise' van de geluidsband, datgene waarin de Duitse mediatheoreticus Friedrich Kittler het Lacaniaanse Reële hoort. (Kittler: 1999) In *The Awakening* lijkt het ruisen van de insecten te wijzen naar wat Roland Barthes het "geratel van de taal" noemt, (*le bruissement de la langue*), het onmogelijke geluid op de rand van het talige. (Barthes: 1989) De ratel en de ruis in *Sous le Sable* en *The Awakening* vormen een vlek, of een gat in de tekstuur van het boek en de film. In dit gat wordt het oceanische gevoel niet zoweer *weergegeven*, maar *aangegeven*, als een markering van iets dat onrepresenteerbaar blijft.

Freud bleef zijn verdere leven argwanend over het oceanische gevoel, alhoewel hij zijn correspondentie met Rolland voortzette. In 1932 zou hij hem nog een exemplaar van zijn boek *Het ego en het id* toesturen, met daarin de speelse opdracht: "Van een landdier aan zijn oceanische vriend." In een sleutelpassage in dit boek stelt hij dat het de taak van de psychoanalyse is om het ego te versterken, en te wapenen tegen het gevaar van zelfverlies. "Wo es war soll ich werden," zo luidt volgens Freud de opgave van de psychoanalyse - en van de beschaving. Hij voegt daar aan toe, in een knipoog naar Rolland, "dit is het werk van de cultuur. Het is vergelijkbaar met de drooglegging van de Zuiderzee."

LITERATUUR

Barthes, Roland. 1989. *The Rustle of Language*, vertaling Richard Howard. Berkeley: University of California Press.

Freud, Sigmund. 1999. "Het onbehagen in de cultuur". In: Gay, Peter (red.). *De*

Draagbare Freud, vertaald door Tinke Davids. Amsterdam: Prometheus, 223-289.

Chopin, Kate. 1984. *The Awakening and Selected Stories*. New York: Penguin.

Gilbert, Sandra. 1984. "Introduction: the Second Coming of Aphrodite". In: Kate Chopin, *The Awakening and Selected Stories*. New York: Penguin, 7 -34.

Kittler, Friedrich. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*, vertaling Geoffrey Winthrop-Young. Stanford: Stanford University Press.

Parsons, William. 1998. "The Oceanic Feeling Revisited," in *Journal of Religion*, vol. 78, no. 5 (Oct. 1998).

Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, vertaling Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.

Rosowski, Susan. 1988. "The Awakening as a Prototype of the Novel of Awakening". In: Koloski, Bernard (red.). *Approaches to Teaching the Awakening*. New York: MLA publications, 26-33.