IN DRIE TIJDEN TOT DE ESSENTIE VAN DE POËZIE
EEN VERGELIJKING TUSSEN JOYCE EN KAFKA[1]

Lieven Jonckheere

Volgens de psychoanalyticus Serge André komt de essentie van het schrijven tot stand in drie tijden. Daarvoor verwijst hij in eerste instantie naar Lacans analyse van James Joyce, maar hij valt daarvoor ook terug op de ervaring van zijn eigen schrijverschap. De eerste tijd is een religieus lijkende epifanie; die leidt tot een vorm van anorexie; en tenslotte opent zich de dubbele asymptoot van enerzijds 'de *chiffrage* van *équivoques*' en anderzijds 'de *creatio ex nihilo* van *une voix de fin silence'*. Die tijden klinken waarschijnlijk alledrie even mysterieus. In wat volgt zal ik ze een voor een uitleggen en proberen aannemelijk te maken dat deze Lacaniaanse analyse van Joyce én André ook relevant kan zijn voor Kafka – waarnaar André overigens ook zelf expliciet verwijst.

eerste tijd:
epifanie ivm de taal (gat)

Het *moment fécond* van het ware schrijverschap of het mythische vruchtbaar moment waardoor de schrijver pas tot zijn particuliere eigenheid komt situeert André in de zogenaamde epifanie

Wat is een epifanie? *Epiphaneia* betekent letterlijk 'manifestatie' van een god. Goden kunnen echter op verschillende wijzen verschijnen. In de antieke mysteriegodsdiensten waren pleegden die goden te verschijnen in een oogverblindend licht, een stralenkrans die alles buiten hen in het niets deed verschieten - ze verschenen op typische wijze als een zon om middernacht. Later, in het Oude Griekenland, manifesteerden ze zich veeleer in het reële, als mens, maar ook bijvoorbeeld onder de gedaante van een stier – als sterveling moest je bij dergelijke ontmoetingen heel erg op je hoede zijn, niets menselijks bleek die goden immers vreemd te zijn. Nog later zou het christendom de verschijning van god als licht en als mens met elkaar verbinden. Daarvan getuigt onder andere het derde grote kerkelijke feest, naast Kerstmis en Pasen, namelijk Driekoningen. Driekoningen is inderdaad de eerste keer dat de goddelijkheid van Jezus in zijn menselijkheid doorschemert, als een 'licht', waardoor hij ook voor het eerst 'erkend' kon worden door de heidenen, de drie wijzen uit het Oosten (die zo de weg vonden naar god op een plaats waar ze die het minst hadden verwacht, in een arme stal). Van dergelijke epifanie of eerste manifestatie van de goddelijkheid van Jezus is verder nog sprake bij zijn doopsel door Johannes De Doper, maar ook bij zijn eerste mirakel, op de bruiloft van Kanaän. Ook bij die gelegenheden werd het menselijk oppervlak als het ware van binnenuit doorbroken door een goddelijke glans, die zich daar dan als het ware bovenop legde[2,3].

In het Christendom heeft vooral Thomas van Aquino het concpet van de epifanie uitgewerkt, maar dan binnen de context van een esthetische theorie, over het wezen van de schoonheid – waarbij het

---

[1] Deze tekst is een eerste uittreksel uit een reeks discussies die ik in 2001 te Gent organiseerde rond het verhaal "FLAC" van Serge André. André is een bekend Lacaniaans psychoanalyticus, uit Brussel, die onlangs het literaire verhaal van zijn eigen kindertijd publiceerde, en dat liet volgen door een theoretische bespreking van de (on)mogelijke verhouding tussen een psychoanalytische kuur (althans het einde daarvan) en de act van het schrijven. Serge André, "FLAC", récit, suivi de "L'écriture commence où finit l'analyse", Que, Marseille, 2001. Een referentie naar Kafka vindt men p. 173. Een uitgebreider analyse van het verhaal van André, waarin ik vaak verwijs naar het 'geval' van Kafka, vindt men op http://users.skynet.be/Polis/ (Frans en Spaans).

[2] *epi* = op, *epiphanes* = schittering, glans).

[3] De geboorte van een God, als mens of anderszins, wordt vaak aangeduid als theofanie, bijvoorbeeld de geboorte van Christus op Kerstdag. De epifanie is dan de eerste erkenning van de goddelijkheid doorheen die gedaante – bijvoorbeeld de aanbidding van de Drie Koningen. Een derde 'fanie' is de zogenaamde 'fallofanie', waarover Lacan het heeft, de eerste verschijning van de fallus dus.

schone quasi samenvalt met het goddelijke. Voor de epifanie van het goddelijk/schone van iets moet dat 'iets' volgens Thomas drie kenmerken vertonen: *integritas*, *consonantia*, *claritas*.

Het eerste kenmerk of de eerste tijd in het proces van epifanisering van de schoonheid van iets is de *integritas*. Die 'integriteit', die door Thomas ook wel *perfectio* of 'perfectie' wordt genoemd, betekent dat iets is afgegrensd in tijd of ruimte, de verhouding binnen/buiten staat centraal. Vandaar zou het gevoel moeten komen dat iets één is.

Het tweede kenmerk is de *consonantia* of 'harmonie', die door Thomas ook *proportio* of 'juiste verhouding' wordt genoemd. Die harmonie komt ongeveer overeen met het Gestaltprincipe van *Übersummativität*, de interne organisatie of structuur staat centraal. Van daaruit zou in elk geval het gevoel moeten komen dat iets effectief een ding is, dat het dus *an sich* bestaat.

In psychoanalytische termen kunnen we vertalen dat de *integritas* en *consonantia*, de éénheid en harmonie van een ding, eigenlijk zijn imaginaire kant vormen. Thomas is dan analytisch in de mate dat hij die imaginaire kant slechts beschouwt als de basis voor de verschijning van iets radicaal Anders, dat daaraan vooraf gaat, dat daaronder ligt en dat daar doorheen schijnt – en dat iets moet zijn van de orde van het symbolische. Daaraan beantwoordt dan inderdaad het ultieme kenmerk van de schoonheid, namelijk de *claritas* – te vertalen als 'luister', 'helderheid', 'schijn'. Die *claritas* wordt door Thomas ook wel eens bestempeld als *color nitidus*, de 'glans' of 'schittering' van de kleur van een ding.

Het is nu vooral op het vlak van die *claritas* dat Joyce zich distantieert van de thomistische visie op de epifanie, en deze uiteindelijk zelfs op ironische wijze volledig omkeert.

Om te beginnen doet Joyce zijn Thomas al meer zeggen dan deze eigenlijk zegt. Van die *claritas* maakt Joyce immers de manifestatie van de scholastieke *quidditas*, *the whatness* of het 'wat' van een ding – leidend tot een *aphanisis* van het subject in een *luminous silent stasis of aesthetic pleasure*, het subject dat verdwijnt als een nagloeiend kooltje.

In de eigen epifanie-ervaringen van Joyce zelf - onder andere die waarrond de verhalenbundel "Dubliners" is geconstrueerd - blijkt vooreerst dat die *quidditas*, of dat Andere dat doorschemert in een ding, voor hem niet meer van de orde van het goddelijke of het 'volle' is. Het gaat niet meer om een epifanie van de Naam-des-Vaders – want dat daar komt de epifanie uiteindelijk op neer bij de gelovige Thomas. Bij de ongelovige James reveleert de epifanie integendeel een leegte, een gat. Vervolgens slaat die epifanie bij Joyce ook niet een gat in de werkelijkheid, maar in eerste instantie in de taal. Of nog specifieker: voor Joyce confronteert de epifanie met de doorboring van het spreken … door iets van de orde van Het Vrouwelijke. Inderdaad, een epifanie doet zich aan Joyce bijna altijd voor in een triviaal lijkende conversatie tussen vrouwen, in bepaalde zinsflarden of woorden van vrouwen*, women's talk* dus - daartegenover blijkt Joyce telkens opnieuw al zijn ironie te verliezen, telkens opnieuw staat hij perplex tegenover de *claritas*, *integritas* en *consonantia* van wat men in Lacaniaanse kringen ook wel eens de *bêtise féminine* heeft genoemd[4].

Ooit legde Joyce zelfs een collectie aan van dergelijke epifanieën - collectie waarover ik helaas niet zelf beschik. Bij wijze van illustratie geef ik het enige voorbeeld dat zijn biograaf Ellmann geeft: *"Is that Mary Ellen?" – "No, Eliza, it's Jim* (= roepnaam van James Joyce in zijn familiale kring)*" – "O … O, goodnight, Jim" – "D'ye want anything, Eliza?" - "I thought it was Mary Ellen, Jim …".*[5]

Doorheen dat soort zinloos lijkend gezwets van vrouwen weet Joyce zich plots geconfronteerd met een radicaal andere verhouding tot de taal. Plots wordt hij aangegaapt door wat André bestempelt als "een snee in het hart van de taal" of ook "dat stilzwijgende gat dat de taal lijkt aan te zuigen en tot niets herleidt". Nog altijd volgens André wordt Joyce op dergelijke momenten plots overvallen door de revelatie dat het 'willen zeggen' van het om het even welk discours slechts een lachwekkende grimas is, een carnavalsmasker waarachter het 'nietszeggen' als reële essentie van de taal schuil gaat"[6]. Vrouwen reveleren dus voor Joyce het gat in de taal, ontmaskeren de taal als 'nietszeggend'. Maar anderzijds blijkt

---

[4] Cfr Cathérine Millot, Epiphanies, in: Joyce avec Lacan, sous la direction de Jacques Aubert, Navarin, Bibliothèque des Analytica, Paris, 1987, pp. 87-95

[5] p. 83

[6] In zijn nawoord vergelijkt Serge André dat ook met de traumatische, niet symbolisch erkende *Nabel* van de Freudiaanse droom.

een vrouw zich daardoor niet te laten tegenhouden; haar spreken, haar 'moedige verhouding tot de taal' zal dan vanaf dat moment ook een soort literair navolgenswaardig voorbeeld worden voor Joyce.

Dergelijke epifanie – van het gat in de taal en het gemak waarmee een of andere vrouw daar bij wijze van spreken overheen stapt - vinden we terug als *moment fécond* in andere autobiografische anekdotes van 'schrijverwording'. Bijvoorbeeld Kafka. In 1910 verzuchtte Kafka: *Wenn es genügte ein Wort hinzusetzen und mann sich wegwenden könnte im ruhigen Bewusstsein dieses Wort mit sich erfüllt zu haben*. Op dat eigenste moment was hij inderdaad tot het besef gekomen dat zulks voor hem onmogelijk was geworden; reeds zeer vroeg bleek immers ook voor Kafka het woord als het ware leeggelopen te zijn. Hij kon dan ook stomverbaasd zijn over de wijze waarop, weer niet toevallig, de eerste de beste vrouw de taal helemaal met zichzelf kon vullen, en daarna de rug kon toekeren – zoals overigens ook Molly Bloom doet op het eind van Joyce's "Ulysses". Zegt Kafka: *Als ich an einem andern Tage nach einem kurzen Nachmittagsschlaf die Augen öffnete, meines Lebens noch nicht ganz sicher, hörte ich meine Mutter in natürlichen Ton vom Balkon hinunterfragen: "Was machen Sie?" Eine Frau antwortete aus den Garten: "Ich jauchse im Grünen"* ("Ik jubel of ik geniet in het groen"). *Da staunte ich über die Festigkeit, mit der die Menschen* – zeg maar de vrouwen - *das Leben zu tragen wissen*[7].

Net als Joyce komt dus ook de jonge Kafka plots zonder enige ironie perplex te staan tegenover de *integritas*, de *consonantia* en de *claritas* van de *bêtise féminine*, de *naturel*, de zekerheid en het geloof in het spreken van een vrouw. In Lacaniaanse termen kunnen we zeggen dat dit spreken van een vrouw door hem meteen wordt ervaren als een *nomination*, een gelukte benoeming van het reële van het genot: "Ik geniet in het groen". Vanaf dat punt zal Kafka dan ook expliciet het fantasmatisch ideaal najagen om die vrouwelijke benoeming van het genot in zijn eigen schrijven te realiseren. Getuige daarvan de enige zin waarover hij zich ooit helemaal tevreden verklaarde, waarvan hij dus meende dat hij erin geslaagd was om die met zichzelf te vullen, en waarover hij dan ook zei: "Ik schrijf die zin op en meteen is ze perfect. Alleen zo kan geschreven worden." Die zin luidt als volgt: *Er schaute aus dem Fenster*[8] - ik vertaal en vul aan: "Hij keek uit het venster … en hoorde vrouwen spreken"[9].

tweede tijd:
anorexie met betrekking tot de taal (stilte)

Keren we echter terug tot het mythische moment van revelatie van de leegte of zinledigheid van de taal, van de taal als *semblant* of schijn. Volgens André kan dergelijke epifanie leiden tot een radicale ommekeer in verhouding tot het spreken. Voor de schrijver vormt ze alleszins een *point of no return*, het mythische beginpunt van het ware schrijverschap. Een eerste tijd van dat ware schrijverschap zou dan bestaan uit een soort anorexie met betrekking tot het spreken. Dat betekent dat de schrijver vanaf een bepaald moment weigert om zich nog langer te laten overstromen door de woordenvloed waarin wij heden zwelgen, om zich te laten vetmesten door het *discours commun* of het gemene discours, om zich de mond te laten snoeren door al die zogenaamde 'communicatie' die heden de lucht vervuilt. Dat uit zich dan onder andere in verhevigd verlangen naar stilte, in allerlei pogingen om in de taal stiltes te creëren.

Het paradigma daarvoor vinden we inderdaad bij de redelijk vaak voorkomende anorexie van de zuigeling. Het is bekend bij kinderpsychologen: overbezorgde moeders die elke kik van het kind smoren met een behoeftebevrediging, die het onmiddellijk de mond snoeren met een borst of een papfles, dergelijke 'overbezorgde moeders' laten hun kind niet de kans om tot een eigen verlangen te komen. Tegen de overstroming door de moederborst in zal dit kind hoogstens in staat zijn om een schijn van een eigen

[7] Brief aan zijn literaire mentor Max Brod (28/08/1904), die hij trouwens zou incorporeren in zijn surrealistisch ogende jeugdwerk "Beschreibung eines Kampfes" (1904).

[8] 19/02/1911.

[9] Ik herinner in dat verband nog maar eens aan wat we vorige keer zegden over *Il était froid*, als eerste literaire zin, als perfecte of mooiste zin in "FLAC", volgens Serge André zelve – en het mogelijke verband daarvan met de zin van het fantasme. Alsof het schrijverschap inderdaad begint met een soort 'gelukte operatie' op die zin van het fantasme …

verlangen op te houden; en dit doet het dan inderdaad op typische wijze, door een spel te maken van zijn weigering van de borst, van de moeder als slechts voedsel[10]. Het kind eet niet meer, maar speelt met de borst als ware die geen eten. En zo toont het dat het enige eigen verlangen waartoe het nog kan komen, het verlangen is om 'niets' te eten.[11]

Een ander aspect van de hierop gemodelleerde literaire anorexie van de ware schrijver, naast zijn poging om stiltes te creëren, is zijn verzet tegen wat André bestempelt als *l'usure accélérée du symbolique*, het verzet dus tegen de alsmaar sneller verlopende sleet op de taal. En ook dit aspect vinden we terug in de echte anorexie, toch in sommige op later leeftijd optredende gevallen: voedselweigering blijkt het gevolg te kunnen zijn van de idee dat het voedsel 'bedorven' is, 'dood', dat daarvan ergens een vervaldatum zou overschreden zijn. In dezelfde geest walgt de ware schrijver van alle woorden die iedereen al zoveel keer in de mond heeft genomen en voorgekauwd.

Kortom: té veel, té oud voedsel – té veel, té oude taal. De anorexie wil radicaal nieuw, vers voedsel - een schrijver wil even nippen aan een radicaal nieuwe, verse taal.

Voor deze anorectische afkeer van de taal bij de schrijver (in zoverre die taal gereduceerd is geworden tot louter instrument van communicatie) verwijst Serge André naar een aantal roemruchte voorbeelden.

Dat wordt dan niet Joyce – bij wie die anorectische afkeer van de communicatie niet meteen op de voorgrond staat – maar wel Melville, met "Bartleby, the Scrivener" (1853). Bartleby is de scribent, de klerk of de schrijver die zijn carrière begon op de best denkbare plek voor een epifanie in verband met het wezen van de taal als schijn, namelijk *the dead letter office*, de kelders van de onbestelbare post. In elk geval, na die al te intieme coëxistentie met de dodelijke kern in het wezen van de taal, zal Bartleby zijn hele verdere klerkenloopbaan door weigeren om in te gaan op om het even welke vraag – met het laconieke motto: *"I would prefer not to"* – "liever niet", liever niet meer spreken, liever niet meer schrijven, liever niets meer toevoegen aan het dwaas geraaskal van de wereld. Uiteindelijk komt de fundamenteel anorectische natuur van Bartleby's verlangen als 'schrijver' tot uiting in zijn laatste woorden: *"I prefer not to dine today"*[12] – laatste worden die meteen ook Kafka's mythische *Hungerkünstler* (1922) aankondigen.

Zoals genoegzaam bekend binnen de *Kafkaforschung* is de hongerkunstenaar het verhaal waarmee Kafka, tegen het eind van zijn leven, de kern van zijn literaire verhouding tot de taal ondervraagt. En dat doet hij inderdaad vanuit het model van de anorexie (anorexie waaraan hij trouwens zelf ook in bepaalde mate leed[13]). Net als de echte anorexie moet Kafka's hongerkunstenaar vasten *"weil ich nicht die Speise finden könnte die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, ich hätte mich volgegessen wie du und alle"*. Zo ook moet de schrijver zich onthouden van het gewone spreken, van het gewone schrijven, van de communicatie - gewoon omdat hij niet het nieuwe, verse woord vindt dat hem smaakt. En ook weer helemaal in de lijn van de echte anorexie krijgt ook Kafka's hongerkunstenaar (of de schrijver) af en toe een aanval van boulimie; dan stort hij zich op de meest cynische wijze, zoals alle spreekwezens, op die walgelijke taal, op al die woorden die reeds miljoenen malen door al die anderen in de mond zijn genomen en weer uitgespuwd, die *trésor du langage*, met Lacans ironische uitdrukking. Ik verwijs naar de duistere mol in een van Kafka's laatste verhalen, "Der Bau" (1924), die zich geregeld doodziek vreet aan zijn zorgvuldig bijeen gespaarde voedselvoorraad.

---

[10] J. Lacan, Ecrits, Paris, Seuil, p. 628: *l'enfant joue de son refus comme d'un désir.*

[11] J. Lacan, Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973: *dans l'anorexie mentale ce que l'enfant mange c'est le rien* - Sém XI, p. 96.

[12] Een soort ironische equivoque met *not tot die*?

[13] cfr de Gents psychiater van Nederlandse afkomst, Ernst Verbeek, die wel eens heeft gepoogd om Kafka's oeuvre van daaruit te verklaren. Een sleutelbetekenaar voor die anorexie, in Kafka's discours zelf, is het zogenaamde *fletschern*, zijnde een vorm van 'herkauwen', voorgeschreven binnen een bepaalde diëtiek.

derde tijd:
chiffrage van de taal (equivoque)

Even recapituleren: naar het Lacaniaanse model van Joyce scandeert André de ontwikkelingsgeschiedenis van het schrijverschap in drie logische tijden. Alles begint bij een epifanie van het gat in de taal. Van daaruit ontstaat dan een vorm van anorexie met betrekking tot de gegeven taal, de taal die over datum is – een tijd die bij Joyce weliswaar versluierd blijft, maar daarentegen centraal staat bij Kafka. Thans komen we tot de derde tijd, die van het eigenlijke schrijven.

Theoretisch gesproken kunnen we daarin twee lijnen onderscheiden, twee lijnen die in de praktijk van het schrijven uiteindelijk convergeren of op hetzelfde neerkomen. Enerzijds is er de zogenaamde '*chiffrage* van *équivoques*', wat vooral bij Joyce op het voorplan staat; anderzijds, als resultaat daarvan, is er de '*creatio ex nihilo* van *une voix de fin silence'*, en die komt vooral tot uiting bij Kafka.

Vooreerst de *chiffrage à la* Joyce. Die *chiffrage* of becijfering komt neer op een materiële manipulatie van de taal, van de letter van de taal; woorden worden kapot gemaakt om als materiaal te kunnen dienen voor nieuwe woorden, een nieuwe taal. Daaraan lijken inderdaad de 'taalexperimenten' van de laatste Joyce te beantwoorden, bijvoorbeeld met "Finnegans Wake". André benadrukt dat het in die poëtica niet gaat om een *face lift* van een zichzelf overlevende betekenaar, Joyce probeert wel een radicaal nieuwe taal te scheppen - een taal die geen *semblant* meer zou zijn, die niets meer zegt, geen zin meer heeft – een taal die dus louter materie, louter letter is geworden - en die dan ook reëel te noemen valt.

Op zijn eigenzinnige wijze 'materialiseert' ook Kafka de taal, ook hij maakt de woorden weer zinlediger en dus beter eetbaar en verteerbaar - weliswaar zonder de gegeven taal op dezelfde materiële wijze als Joyce te moeten deconstrueren. Net als bij Joyce is het resultaat daarvan bij Kafka de verschijning een 'stem' - een stem die André, voor zijn eigen literaire onderneming, met "FLAC", omschrijft als *une voix de fin silence*, een stem van diepste, uiterste, ongehoorde stilte. Die stem bij Kafka zal het onderwerp vormen van een volgende bijdrage.