

Poëzie en Psychoanalyse, Muze en Mentalisatie

Mark Kinet

*The theme is as it may prove
Asleep, unrecognized, alone in a wind
That does not move the others.*
William Carlos Williams

1. Ouverture

Toen ik nog assistent was in Kortenberg en een seminarie had gegeven over *folie à deux* stimuleerde Walter Vandereycken mij tot het schrijven van een wetenschappelijk artikel. Ik heb er een poging toe ondernomen, maar raakte uiteindelijk niet verder dan een gedicht. Volgens Paul van Ostaijen (1979) zijn voor poëzie doorgaans niet meer dan dertien verzen nodig. Met dit eenvoudige recept voor ogen ging ik aan de slag en het resultaat belandde tot mijn verrassing in een Redactioneel van het Tijdschrift voor Psychiatrie (Vandereycken, 1985, p. 611).

Folie à deux

*Bijna uitgestorven, bewegend nauwelijks
Bewonen zij een huis dat naar hun stappen is gekrompen.*

*De trap is afgesloten en de kamers boven waar zij
Samen zweerden tonen het portret van hun ontaarde zeden.*

*Spreken doen zij zonder taal, zonder gebaren.
Zoals stenen leiden zij hun traag, onzichtbaar leven.*

*Woorden sturen zij naar elkaar als golven
En op de draden zitten rare vogels, wild geworden.*

*Mensen hebben zich als ebbend water achter dijken
Uit hun kleine ruimte teruggetrokken.*

*Niemand weet dat zij gaan slapen met de wereld
Als een vreemde kroon om hun beider hoofd*

Gevlochten.

Onderzoek van mijn weerstand tegen het schrijven van een wetenschappelijk artikel levert enkele hypothesen op: afkeer van gesloten theorie of ideologie, neiging tot divergentie en tot dissidentie, voorliefde voor ambiguïteit en voor tegenspraak. Ik kan mij uitstekend terugvinden in de voorkeur van Bion voor ongesatureerde theorie en voor ongesatureerde duiding. In zijn *Poetic Manifesto* (Wasch, 1998) zegt de dichter Dylan Thomas dat de beste vakman in het binnenwerk van het gedicht altijd gaten en kieren uitspaart zodat iets wat niet in het gedicht zit erin kan glippen, kruipen, flitsen of donderen. Ik herken mij ook ten volle in een uitspraak van Hugo Claus wanneer hij in een interview beweert dat hij niet kàn denken (o.a. Claus, 2004, p. 88). Zoals alle Cobra kunstenaars cultiveert hij het onafgewerkte, het tekort. Dit onafgewerkte zal in deze verhandeling in ruime mate aanwezig zijn.

2. De onjuiste, poëtische waarheid van het essay

Psychoanalyse situeert zich zoals Leonardo Da Vinci, een van Freuds idolen, tussen kunst en wetenschap. In de wetenschap speelt het register van het weten, van juist versus fout. We denken aan de school, aan de meester en zijn leerlingen. Aan de grappige tekening van Kamagurka van een gretig jongetje dat met een verhit gezicht vanop de achterste bank zegt: '*Nu ben ik nog dom, maar op het einde van het jaar zal ik slim zijn.*' Dit weten heeft een aantal karakteristieken die ik aan een tekst van Paul Verhaeghe (1989) ontleen. Het stapelt zich op, *neemt toe*. We weten nu bv. meer van chemie dan vroeger. Het is veralgemeenbaar. Elk zout gedraagt zich op gelijkaardige wijze. Het is onderwijsbaar. We schrijven het klaar en duidelijk op het bord. Het maakt aanspraken op volledigheid: wat we nu niet weten, weten we misschien morgen. Chemie kan Al-chemie worden. Het maakt op basis van kennis voorspellingen. Niet doen of het ontploft!

De kunst bespeelt daarentegen het register van de waarheid, *onze*, particuliere waarheid, van waar vs. vals. Er zijn vragen waarop we nu geen beter of juist antwoord weten dan vroeger en waarop de één geen beter antwoord heeft dan de ander. Moeder, waarom leven wij? Hoe komt het dat er oorlog is? Of zoals de titel van die prachtige kortverhalen van Raymond Carver: *What do we talk about when we talk about love?* De waarheid is niet veralgemeenbaar, niet onderwijsbaar, laat geen voorspellingen toe (hoe kan ik mijn kinderen opvoeden tot gelukkige mensen?). En *last but not least*: volledigheid is *structureel* onmogelijk. De volledige waarheid is *onzegbaar* en *ondenkbaar*. Het is wat Lacan noemt het *mi-dire* van de waarheid (Lacan, 1991).

Harry Mülisch legt ons in een van zijn essays ('Het Ene', 1984) vergelijkbare beschouwingen over wetenschap en kunst voor. Wetenschap houdt zich in zijn terminologie vooral bezig met de *veritas*, de waarheid, kunst vooral met het *verum*, het ware. Paradoxaal bij de kunst is dan voornamelijk dat wij door een product van de verbeelding, dat wil zeggen door iets wat *niet* waar is, toch iets kunnen leren over de werkelijkheid. Zo vertegenwoordigen de *Gestalte* van Oedipus, Don Quichote, Hamlet en Faust, zijnde *fictieve* figuren als beeld van de mens het *verum*.

Een andere gelijkenis is dat in de wetenschap zoals in de kunst de verbeeldingskracht op de eerste plaats komt. Op creatief niveau zijn in de wetenschap intuïtie, verbeeldingskracht en ordenende logica volledig met elkaar verstrengeld. Weliswaar wordt bij de publicatie van theorieën die intuïtieve fase altijd weggelaten. In het beste geval verschijnt dit veel later, in de autobiografie van een geleerde. Zo zag August Kekulé von Stradonitz de ringvormige structuurformule van benzeen voor het eerst in een droom en vertelt Einstein dat de speciale relativiteitstheorie hem op een ochtend bij het ontwaken te binnen schoot.

De wetenschappelijke *publicatie* verloopt *rationeel* van de vraag via de redenering naar het antwoord, terwijl bij de werkelijke gang van zaken het antwoord nogal *irrationeel* vaak zelfs aan de vraag *vooraf* blijkt te gaan. Alles begint dan met de *inval*; dan komt een fase van onzekerheid; vervolgens verschijnt de orde van de *publicatie*. Iedereen (zo zegt Mülisch, *ibidem*) die zelf wel eens iets bedacht heeft, weet dat. Wellicht geldt voor wetenschapper en kunstenaar wat Francis Bacon zei, nl dat voor hem het schilderen pas lukt *when consciously I don't know what I'm doing*. *Je ne cherche pas, je trouve*, zei Picasso, de prototypische kunstenaar. In die zin zijn wetenschapper en kunstenaar allebei als *Il Trovatore*.

Het grote verschil tussen wetenschap en kunst is -nog steeds volgens Mülisch- dat een wetenschappelijke wet of theorie het *concreet-vele* der verschijnselen beschrijft als het *abstract-ene*. De wetten en theorieën vertegenwoordigen steeds de gang van het bijzondere naar het algemene, van het ingewikkelde naar het eenvoudige. $E = mc^2$. Eenvoud als kenmerk van het ware. Een kunstwerk daarentegen vertegenwoordigt het *concreet-vele* in de gestalte van het *concreet-ene*. Het ontstaan van een kunstwerk kent op geen enkel ogenblik een abstracte fase. Het begint concreet, het eindigt concreet en daar tussenin is het ook concreet. Het bijzondere wordt in geen enkel stadium vervangen door het algemene, het blijft het bijzondere, maar het is het *bijzondere-als-het-algemene* : het paradoxale detail dat staat voor het geheel, het verhaal van Anne Frank dat meer zegt over de genocide dan alle statistieken over zes miljoen gedode Joden samen.

Wat is dan de positie van de psychoanalyse met haar *concreet-ene* van de kliniek en haar *abstract-vele* van de metapsychologie? Psychoanalyse die zowel de particuliere waarheid viseert als een volume van weten over het Onbewuste tracht te ontwikkelen? Is het niet verwonderlijk dat over psychoanalyse niet meer geschreven wordt in een poëtische dan in een wetenschappelijke taal? En is het essay niet perfect op maat van de psychoanalyse gesneden?

3. Esthethiek = Esthetiek + Ethiek

Opnieuw volgens Mülisch (*ibid.*) is het bij kunst het belangrijkste het raadsel te vergroten. Hij verwijst dan naar het motto van de alchemisten : '*obscurum per obscurius, ignotum per ignotius,*' dit wil zeggen het duistere verklaren door het duisterdere, het onbekende door het onbekendere. Arthur Rimbaud noemt poëzie *alchimie du verbe* en Paulhan stelt dat '*la poésie exprime le mystère à défaut de le penser*'.

Jacques-Alain Miller (1997) wijdt boeiende beschouwingen aan het raadsel of enigma. Vrij parafraserend gaat het bij het enigma om een spanningsverhouding, een *suspense* tussen *quod* en

quid. Van iets wordt herkend dat het betekent (quod), maar niet wat het betekent (quid). Een mooi voorbeeld zijn de Egyptische hiërogliefen waarvan onmiddellijk duidelijk is dat ze niet door de wind in steen werden gegroefd.

Of iets als enigmatisch c.q. betekenisvol oplicht heeft alles te maken met de context. Wat heeft een van de ontelbare rotsen aan de *Costa Brava* ons te zeggen? Daarentegen lijken zowel het Normandische *Etretat* als *the white cliffs of Dover* op te doemen uit de betekenisloosheid.

Het enigma is wat Lacan zou noemen pure *signification de signification*, pure intentionaliteit van de betekenaar, het pure *willen zeggen*. En wat doet de dichter anders dan ons een *quod*/dat presenteren en zo lang mogelijk het moment uitstellen *quid*/wat het is?

Nog volgens Miller leidt het enigma tot perplexiteit. Perplexiteit geeft angst, uit het punt van angst kan de echte act geboren worden en slechts dit soort act geeft zekerheid.

Lacan hekelt telkens weer de naïviteit van de ontwikkelingspsychologie. Zoals er een denaturatie is van het instinct, zo is ook de notie van een natuurlijke psychoseksuele ontwikkeling voor hem problematisch. Ons leven is gelijk aan de som van onze keuzes. In tegenstelling tot de keuzes uit onze kindertijd die ons gemaakt hebben tot wie we zijn is de act Lacaniaans bekeken een bewuste ethische keuze en impliceert ze een radicale transformatie van het subject: *son devenir autre*. Uit een act die naam waardig wordt het subject anders geboren. Rilke concludeerde in confrontatie met het kunstwerk '*du muss dein Leben ändern*' Zouden dichter of analyticus voor minder gaan? Natuurlijk kunnen ze de lezer en de analysand slechts tot bij de deur brengen. Het is aan de laatste ze al dan niet open te doen.

Het verband tussen esthetiek en ethiek wordt door Lacan gecondenseerd in een van zijn neologismen: het esthetische. Om ons dit voor te stellen denken we aan de ontmoeting van Kafka met een blinde (cfr. Adriaensen, 2002). Wanneer ze aan elkaar worden voorgesteld maken ze allebei een buiging, waarbij hun hoofden tegen elkaar botsen. Op de blinde heeft de botsing een bijzonder effect. De buiging van Kafka heeft voor hem een poëtische en een ethische dimensie. Het is de overbrugging van een onmogelijkheid. Een beetje zoals spreken tegen een doofstomme, waarbij we ons zodoende in de onmogelijkheid zelve begeven.

Het esthetische komt eveneens tot uiting in wat Lacan (1986, p. 271) *la fonction du beau* noemt. Het is de in een esthetisch beeld gestolde afstand die toelaat het domein van het Reeel, van Ding en jouissance te betreden (De Kesel, 2002, p. 220-221).

Met betrekking tot het raadselachtige verwijs ik tenslotte graag nog naar een stelling van Serge Andre (2003, p. 8, eigen vert.): '*we houden meer vast aan wat we geloven dan aan wat we weten. Eens we iets weten is de captatie voorbij, is het niet zoveel meer waard. Het kostbaarste is wat we niet weten...*'

4. Poëzie van de kliniek

In onze patiëntenzorg binnen een residentieel psychoanalytisch programma voor persoonlijkheidsstoornissen trachten wij refererend naar Bion (1962, p. 53) een *binocular vision* te behouden : wetenschappelijk en poëtisch. We huldigen een metaforisch paradoxale denkwijze die volgens Matte Blanco (1975) symmetrisch is aan onbewuste processen. Deze houding lijkt

mij de waarheid nog het *minst* geweld aan te doen. Ze lijkt de beste garantie voor een creatieve verbeelding die volgens Rothenberg (1979) afhankelijk is van het vermogen tegengestelde ideeën, beelden en concepten tegelijkertijd voor ogen te houden.. Bij onze patiënten populatie gaat het dan niet zozeer om de klassiekere conflictneurosen, met hun hypertrofie van het symbolisch-imaginaire die moet gedeconstrueerd en geanalyseerd worden. Veeleer gaat het om constructie en subjectamplificatie van pathologie in het Reële, van structureel en accidenteel trauma. Ze wordt door Verhaeghe (2002) actualpathologie genoemd en behoort in de termen van Fonagy en Target (2003) meer tot mentale processtoornissen dan tot de mentale representatieve stoornissen.

Enerzijds proberen wij het psychopathologische *gebied* te ontginnen met behulp van diverse psychoanalytische *kaarten* (Freud, Klein, Lacan, Winnicott, Bion).

Tegelijk proberen wij anderzijds de particuliere *couleur locale* van elke afzonderlijke patiënt tot zijn recht te laten komen. In zekere zin moge dit ook blijken uit een rudimentaire bloemlezing van de termen waarin ik mij mijn patiënten herinner : de uitvinder van de *one-man-party*, de tranen van Clint Eastwood, de asfalt-jungle, de Tarantino-methode, het Ardennen-offensief, de gelukkige eigenaar van een toverfluit, de minnaar met het zwakke hart, de kat die Bowie heet, de tachtigjarige oorlog enzovoort.

Dit binoculaire komt echter vooral tot uiting in onze therapeutische werkzaamheden met de patiënt. In de teamvergaderingen is het wetenschappelijk denken volop aanwezig. We volgen er Polonius over Hamlet: *'though this be madness, there's reason in it.'* Tijdens de psychotherapeutische ontmoeting is het klimaat vaak poëtisch te noemen. Niet zozeer de wetenschappelijk objectiverende attitude van detective, chirurg of archeoloog (metaforen die nog door Freud werden gebruikt) overheerst, dan wel de eerder poëtische, mystieke, empathisch meeresonerende, dromerige zeg maar muzische ingesteldheid. Volgens Rosolato (een dissidente en dus goede leerling van Lacan) valt deze vorm van praktijkvoering rond de *psychanalyse au négatif* te situeren, volgens hem één van de vijf assen van de psychoanalyse (1999) Patiënt en psychotherapeut verhouden zich dan tot elkaar zoals gedicht en lezer, maar ook zoals dichter en Muze. En de psychotherapeutische ruimte is dan de ruimte waar *'truing'* (een term van Bion, zie Grotstein, 1983) *takes place*. Nog volgens Bion (1970) oscilleert de patiënt in deze ruimte tussen schizoid-paranoïde en depressieve positie. De analyticus op zijn beurt pendelt dan tussen psychoanalytisch en meesterdiscours, tussen psychoanalyse en psychotherapie of in de termen van Bion tussen *patience* en *security*. *Patience* laat toe tot bij het punt van angst te gaan, waar patiënt en therapeut in voeling komen met het welhaast traumatisch Reële van de beta-elementen en waar pas echt *creatio ex nihilo* kan ontstaan. Bescherming hiertegen biedt de *(mé)connaissance* met zijn conventie van het symbolisch-imaginaire. Daar voorbij gaan betekent dan op zijn Frans gezegd *pas-science* (niet-wetenschap) in tegenstelling tot de *sécurité* van *la science*.

Er zijn heel wat parallellen tussen de poëtische en de analytische attitude te trekken. Bion inspireert zich bij John Keats. Keats was een adolescentair dichter *par excellence* en stierf erg jong. Eén van zijn uitspraken was: *'Ik weet niets. Ik heb niets gelezen.'* (Borges, 1990, p. 138) Hij doorgrondde de Griekse geest via de pagina's van een of ander schoolwoordenboek. Hij waardeerde een gelukzalige luiheid, een verwijfde staat van passieve ontvankelijkheid waarin de masculiene rationaliteit in een toestand van feminiene suspensie wordt gehouden. Hij cultiveerde een vrouwelijk wachten, een weigering in te grijpen. Hij voelde zich alles en niets tegelijk, vervloede kameleontisch met zijn omgeving (Paglia, 1992, p. 418). Het geheim van zijn

dichterschap situeerde hij in een *negative capability*: het vermogen in twijfel en onzekerheid te verkeren zonder enerverend zoeken naar feiten en redelijkheid. Het is een toestand die model staat voor het in O zijn van Bion.

Ogden (1999) spreekt over de *music of what happens* in de sessie. Met zijn concept van de *analytic third* (1994) (niet te verwarren met de *three person psychology* van Kernberg (1993)) scheidt hij ruimte voor de poëzie van intersubjectieve constructies in de analyse. Danielle Quinodoz (2003) beklemtoont de noodzaak van poëtisch taalgebruik, *words that touch*, vooral bij wat zij noemt heterogene, d.w.z. ongeïntegreerde patiënten. En als we Italo Calvino (1986) mogen geloven helpt rijmgevoeligheid om resonerende patronen doorheen de romans die patiënten met ons delen te detecteren.

Het verhaal van de patiënt zoals het gedicht functioneert soms als het gezang en het snarenspeel van Orpheus. Ze kunnen het hart van Charon, de veerman van onze onderwereld, doen smelten. Zijn veerdienst zet zich dan in beweging en het heen en weer over de rivier van de vergetelheid kan beginnen met nu en dan een kortstondig weerzien van de onherroepelijk verloren gewaande Eurydice tot gevolg. Deze Eurydice valt dan gelijk te stellen met Ding of object kleine a, het onmiddellijke contact met het Zijn. Zo komen we vluchtig iets te weten dat we direct weer dreigen te vergeten. Het is aanwezig tussen de lijnen als een gesmokkeld schrift...

5. Bij de Muze op schoot

Poëzie wordt geboren bij de Muze op schoot, zoals ook het *in-fans*, het nog niet sprekende kind tot mentalisatie komt dankzij *the musing of the mother*.

Voor Lacan vertegenwoordigt de poëzie de *unaire* trek van alle kunsten. Ze krijgt van hem dan ook een eersterangs rol toebedeeld (1975, p. 155). Volgens Schönau (2002) is poëzie bovendien een antropologische *universale*. Ze is van alle tijden en van alle culturen. Deze vaststelling levert volgens hem een doorslaggevend argument om de oorsprong van de poëzie in onze ontogenetische prehistorie te zoeken.

Van bij de geboorte wordt het kind omringd door moedertaal. Al zijn belevenissen zijn ingebed in een *basso continuo* van geroezemoes. Lang voordat hij de betekenis van woorden begrijpt voelt het kind aan dat woorden iets betekenen en wordt hij geconfronteerd met het raadselachtig abracadabra van de taal. Van in den beginne betekent de taal veel in affectief-existentiële zin, waarbij het niet zozeer gaat om *wat* maar *dat* en *hoe* het gezegd wordt. De moeder spiegelt, moduleert, imiteert. Door *affect attunement* (Stern, 1985) voorziet ze vitale en categorale affecten van beeld, klank en ritme. Ze maakt *moments of meeting* (Stern, 1998) mogelijk en doet aan voortdurende betekenisverlening. Zonder het zelf te weten huldigt ze daarbij een poëtisch principe van Alexander Pope (1711 in 1970): *'the sound must seem an echo to the sense'*. Door haar samenspel van klank, beeld en woord is ze in deze vroege fase muze en moeder van alle kunsten. Ze doet aan *holding-molding* en vanuit haar alfafunctie en *containment* bezorgt ze het onzegbaar Reële een continue inspiratorische inseminatie (Kris, 1950). Er is verstaan zonder begrijpen, communicatie zonder begrip, volgens T.S. Eliot (1951) kenmerkend voor poëzie. Dat poëzie geassocieerd wordt met betekenisvolheid dient in deze context als opmerkelijk te worden

aangestipt. Het gedicht wordt immers vaak niet of slechts gedeeltelijk begrepen. Toch kan het hevige emotionele reacties bij ons teweegbrengen, bijv. te vergelijken met het effect van Portugese fado's die ons tot tranen toe bewegen zonder dat we een *iota* van de tekst begrijpen.

De neiging tot betekenisloosheid wordt het *schandaal* van de poëzie (De Roder, 1999) genoemd. De poëzie doet de taal geweld aan. Zij schikt zich niet naar de norm. Zij doorbreekt het *parlando* van het normale spreken door hier en daar een enigmatische betekenaar of een betekenaar te veel te produceren die iets zegt over het ontbreken van een betekenaar, over *le manque-à-dire*.

Met de woorden van Herman de Coninck zou de dichter '*niet meer weten wat zeggen en het zeggen*'. Hij is in de woorden van Van Ostaijen '*vervuld door het onzegbare*'. Het onuitsprekelijke bestaat zeker, zei Wittgenstein : het is het mystieke.

De poëtische taal wijkt (zoals de baby- en kindertaal) af van de normale. De betekenis is nog niet doorgrond. De taal is niet referentieel maar associatief. Ze is niet discursief, niet pragmatisch. Zoals het lichaam in de dans puur expressief en niet instrumenteel wordt gebruikt, zo wordt in de poëzie met taal gedaan. De taal is doel op zich, de vorm staat centraal. We kunnen allemaal zoals Hans Andreus zeggen '*ik heb de wereldtaal gesproken en de zontaal en de maantaal en de taal der dieren*'.

De poëtische taal is als het ware een dode taal die door de dichter tot leven wordt gewekt. Een gedichtenbundel van Stefan Hertmans heeft als titel '*Kopnaad*'. Kopnaad is een synoniem voor de fontanel, het vlezig gedeelte van de schedel bij de boreling. Hertmans verwijst hiermee naar het feit dat volgens de mythologie de kopnaad bij dichters nooit dichtgroeit, waardoor zij een toegang blijven behouden tot de kinderlijke taal.

Nogmaals Schönau maakt een onderscheid tussen analoge en digitale taal. De analoge taal is werkzaam bij het onmiddellijk, intuïtief en lichamelijk waarnemen van nonverbale tekens dat dieren en kleine kinderen bezitten. Hierop superponeert zich bij de mens de digitale taal waarbij de relatie tussen woord en betekenis willekeurig wordt, gebaseerd op conventie. Er bestaat dan geen dwingend verband meer tussen woord en betekenis. Tot op zekere hoogte kunnen nog steeds volgens Schönau analoge en digitale taal vereenzelvigd worden met het primair en het secundair proces van Freud. Mogelijks is het verkieslijk ze resp. toe te wijzen aan de imaginaire en de symbolische orde van Lacan.

Hoedanook is de overgang van analoog naar digitaal volgens Schönau onlustwekkend. Het gaat dan om de *castratie* die door de dichter geweigerd wordt. Hij weigert zich neer te leggen bij het feit dat taal en werkelijkheid nauwelijks overeen stemmen en het is uit die weigering dat het gedicht ontstaat. Met zijn wichelroedelopen naar het juiste woord wil hij zich tegen de regen en beter weten in in de onmogelijkheid zelve begeven, in ontmoeting treden met het Reële en daar het juiste woord vinden of uitvinden.

In een parafrazering gaat het dan om het verheffen van een woord tot de waardigheid van het Ding. Dit woord is altijd zoals de Dadaïsten het noemden een *objet trouvé*. Lacan zou het een *objet re-trouvé* noemen, afkomstig van de grote Ander. '*L'homme de science cherche des preuves, l'artiste cherche des traces*,' zei René Char. We kunnen dit verbeteren met *il trouve des traces*.

De grote Ander van wie het *objet trouvé* afkomstig is is de moeder-muze die in de woorden van Winnicott een transitionele ruimte opent. Ze schommelt daarbij tussen twee posities. Tussen *iets* zijn wat de baby kan vinden en op almachtige wijze actueel maken en *zichzelf* zijn wachtend op het gevonden worden. Het transitioneel object is een object dat verschijnt op het moment dat het kind het verlangt zodat het kind het gevoel heeft het gecreëerd te hebben. Het is een object dat totstandkomt ten tijde van de separatie, dat zich op een scheidslijn situeert en dat de symbolisatie toont in zijn meest tastbaar aspect. Het is een tijdelijk, voorbijgaand object dat behoort tot een stadium van symbolisatie waarbij het symbool nog niet volledig is geconstitueerd. Er zijn de *materiële* transitionele objecten (spreitje, beertje) maar er zijn ook de *vluchtige* transitionele objecten (wiegeliedje, *nursery rimes*) waaraan het kind zich kan vasthouden. Voor Derrida is het trouwens kenmerkend voor ware poëzie dat we ze (zoals destijds het transitioneel object) willen vasthouden, dwz onthouden, van buiten leren.

Poëzie heeft een bijzonder statuut. Enerzijds neemt poëzie in het leven een marginale plaats in. Anderzijds treedt poëzie op de voorgrond bij majeure affectieve levensgebeurtenissen en dit met name zowel bij momenten van symbiose (bijv. verliefdheid, sublieme natuurervaring) als bij momenten van separatie (afscheid en verlies). En wie heeft in de individuatie-separatiefase die de adolescentie is niet tijdelijk en voorbijgaand poëzie gepleegd?

De dichter weigert dan niet alleen de castratie, hij verzet zich ook tegen de *separatie*. Is de taal met zijn *fort/da* een poging tot bemeestering van aan- en afwezigheid. Dan is de poëzie een monument van/tegen het moment van de scheiding. Het is een poging tot overbrugging van afwezigheid van de moeder. Maar dan wel een steeds mislukkende poging. In de woorden van Claus: '*gij keert niet naar mij terug, van u herstel ik niet.*' Poëzie is dan een *présence =faite d'absence*. Ze zou volgens Gerrit Komrij troostender werken dan Prozac. We denken aan de woorden van Achterberg: '*s nachts, in de mist, droom ik gans onbewust, dat ik een kalfje ben dat bij de moeder rust.*'

Een veel voorkomende stijlfiguur in de poëzie, die ook illustratief is voor haar vroegkinderlijke wortels, is de *apostrofe* (Schönau, 2002, p. 31)). Het lyrisch subject richt zich daarbij tot een afwezige, een dode, God, de natuur enz. *The lyric* is dan *not heard but overheard* (ibid.). In een quasi-animisme wordt geen verschil gemaakt tussen de mens en al het andere van de kosmos. De natuur is antropomorf. Dieren, planten, zon en maan handelen en spreken. De verhouding tussen ik en (moeder) natuur is niet ik-het maar ik-gij. Het feit dat ook God rechtstreeks wordt aangesproken verraadt de grandioze, narcistische component van dit tweegesprek. Zoals Madonna zingt: '*...tell the wind not blow, tell the rain not to fall, 'cause you said so...*' Volgens de dichter Robert Graves is poëzie dan ook niets anders dan religieuze aanroeping van de muze (Paglia, 1992, p. 131).

6. De Dichter

In de winter van 1942, temidden het oorlogsgeweld en in een gijzelaarskamp hield Simon Vestdijk een achttal lezingen over wezen en techniek der poëzie. Deze lezingen werden later gebundeld in een klassieker onder de titel '*De Glanzende Kiemcel*' (1960). Met deze metafoer brengt Vestdijk tot uitdrukking dat het wezen van de poëzie is dat het geen proza is en met name

dat de poëzie zich verhoudt tot het proza zoals de kiemcel zich verhoudt tot het complete organisme. Hij plaatst daarbij het mythisch, magisch, symbolisch en intuïtief tegenover het wetenschappelijk denken en zegt dat de poëzie tegelijk primitiever en ontwikkelder is, jonger en ouder dan het proza. Jonger in de zin dat zich uit haar het ganse lichaam van de literatuur zal ontwikkelen, ouder in de zin dat het deel heeft aan het voorouderlijk protoplasma van de traditie. In de metafoer van de kiemcel verenigen zich volgens hem ook de isolatie of de *eenzaamheid*, die volgens Rainer Maria Rilke (1987) van levensnoodzakelijk belang is voor de dichter en de *jeugd* of vitaliteit. We denken ook aan Stefan Hertmans (1999) die de *vitale melancholie* als typisch beschouwt voor het dichterschap.

Zoals de kiemcel bevat een goed gedicht alles in zich op het kleinste bestek verenigd en tegen elkaar uitgespeeld. Het is alsof het gedicht het Heel-Al in een magische spiegel weerkaatst en er iets van maakt zoals Baudelaire (1949) opmerkt als een *mélange adultère de tout*, een aan alles overspelige mengeling. We denken aan het manifest van Lucebert (1974):

Ik tracht op poëtische wijze

D.w.z.

Eenvouds verlichte waters

De ruimte van het volledige leven

Tot uitdrukking te brengen.

Deze ruimte van het volledige leven wordt zoals gezegd tot uitdrukking gebracht in de *transitionele* ruimte. Het kind scheidt in zijn spel een fantasiewereld die het ernstig neemt, een wereld die sterk affectief is geladen en duidelijk is afgebakend van de realiteit (Freud, 1908).

De dichter *fantaseert* in plaats van te spelen. Hij geeft het zich spiegelen aan objecten uit de buitenwereld op. Men zou kunnen zeggen om te spelen met *mentale* objecten, met woorden en beelden, klanken en symbolen. En door te schrijven vindt hij dan de weg terug van fantasie naar realiteit (cfr. Freud, 1916).

Volgens Van Ostaijen (1979) werpt de dichter woorden in de hoogte en speelt ermee tot ze op hun pootjes terechtkomen. De dichter is dan een goochelaar, een jongleur, een dompteur met een balpen *qui conjure le désir* (cfr. Florence, 1985), die het verlangen temt en het door zijn vlamme hoepels laat springen. Woorden die eventueel los van hun betekenis omwille van hun sonoriteit worden gekozen fungeren dan als *transitionele* objecten. Objecten die de *overgang* vertegenwoordigen van een staat van versmelting met de moeder naar een staat van in relatie treden met de moeder als iets buiten, als iets ge- en onderscheiden. Woorden die toelaten los te komen uit de narcistische symbiose, uit de pre-logische en pre-verbale fusie van object en subject (Winnicott, 1971, p. 17).

Het is het register van het imaginaire en van de verbeelding dat wordt opengetrokken door de moeder die haar kind toelaat zich geleidelijk van haar los te maken. De moeder die illusie en desillusie doseert. De moeder die aldus een afstandsname installeert gebaseerd op het onmogelijk reële en het symbolisch verbodene. De moeder die gehoorzaamt aan de wet van het neen en de naam van de vader.

En de dichter is dan de held van het imaginaire, de held van de verbeelding, met het woordje 'van' zowel als subjectieve als objectieve genitief. De held die Freud (1908) '*Zijne Majesteit het Ik*' noemde. Niet het Ik van de dichter maar het Ik van het gedicht, zou Van Ostaijen zeggen. Of in de termen van Lacan: *le sujet de l'énoncé* niet *le sujet de l'énonciation*.

Dat personage dat door de goegemeente gelocaliseerd wordt in de verte: tussen waanzin en ideaal (Florence, 1985, p. 93)

Personage dat in feite de inaugurale creatie is van de dichter, die, zoals Harold Bloom zegt, zichzelf eerst moet uitvinden of vergoddelijken vooraleer hij werkelijk 'grote' poëzie kan schrijven. We denken aan de woorden van Holderlin: *'Einmal lebt' Ich, wie Gotter, und mehr bedarf's nicht.'*

Simon Vestdijk (ibid.) maakt in verband met het schrijven en het genieten van poëzie gewag van wat hij het *schemerzintuig* noemt. Schuins beziend, met een vluchtige zijblik zoals Zizek (1999) het noemt kan hij doorheen de sluier van de schijn, even het wezen van het Ding-an-sich aanschouwen. Het is de Joyciaanse epifanie, het doorschemeren van de essentie. Dat is ook voor Lacan (1975, p. 133) de definitie van sublimatie : *elle élève l'objet à la dignité de la Chose*. Ze verheft het object tot de waardigheid van het Ding. *Il ne faut pas définir mais infinir la Chose*.

Op te merken valt tenslotte in dit verband dat -hoe paradoxaal ook- poëzie moet beschouwd worden als *non-verbale* expressie ! Ze maakt weliswaar als grondstof van woorden gebruik, maar niet om te onthullen, maar te verhullen, om te maskeren en niet te ontmaskeren, en dit alles niet alleen naar de ander toe maar ook en vooral *voor zichzelf* ! Men vinde die geslaagde configuratie van woorden, beelden en klanken waardoor de aandacht versmacht wordt. Resultaat is dat het subject onthoofd wordt, ik-loos. Het verzaakt aan zijn Zelf. Het treedt in de in-lusio, in het spel en het verliest zijn verstand volgens het motto van Freud dat wie nooit zijn verstand verliest geen verstand te verliezen heeft.

We keren terug naar Van Ostaijen (ibid.). Volgens hem is de dichter (zoals de patiënt ?) iemand die *moeilijk spreekt*. Als hij spreekt is het ook niet uit volheid maar uit een verlangen naar volheid. Poëzie is voor hem het uitzeggen van het vervuld zijn door het onzegbare. Poëzie komt voort uit heimwee naar een vaderland van het volmaakte weten en uit het besef van de ijdelheid van elk pogen daartoe. Uit die dubbele oorzaak van verlangen en machteloosheid die ook werkt in het gebed spruit volgens hem de poëzie.

Maar behalve uitdrukking is poëzie ook een vraag. Een vraag aan de lezer casu quo de psychotherapeut. De dichter richt zich niet tot *een* ander maar tot de grote Ander, tot die iedereen en niemand die belichaamd wordt door de lezer. De *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère* van Baudelaire. En de lezer moet dan op zijn beurt ook zelf spreken. Om aan de betovering, de captatie, het *gegrepen-zijn* (door het Ding) te ontsnappen (Florence, 1985, p. 147) door te zeggen wat het gedicht hem heeft gezegd. En dat het hem iets doet zeggen wat alleen hij kan zeggen, zodat het gedicht optreedt als bemiddelaar tussen hem en hemzelf. We zijn dan niet meer dezelfde en tegelijk meer dan ooit onszelf. Of om Herman de Coninck te parafaseren geeft het gedicht je eindelijk wat je altijd al had.

7. Epiloog

Wat op zo'n lyrische wijze geldt voor de dichter en zijn Muze, geldt (vanzelfsprekend in esthetisch mineur) voor in-fans en moeder, voor analysand en analyticus. In zijn artikel *'Who Is*

the Dreamer who Dreams the Dream and Who is the Dreamer Who Understands It? spreekt James Grotstein (1981) over *the thinking and the dreaming couple*.

Het preverbale kind zowel als de ernstig gestoorde patiënt worstelen met het Reële van drift en/of trauma. Zij zijn in de woorden van Van Ostaijen (cfr supra) vervuld door het onzegbare. Zij trachten dit onzegbare te *mentaliseren* door beroep te doen op de rêverie of *musings* van de moeder/psychotherapeut, zoals een dichter zich wendt tot zijn Muze. De moeder/psychotherapeut gaat door zich empathisch, met gelijkzwevende aandacht of in rêverie af te stemmen op het kind en aan de hand van het aanreiken van symbolen fungeren als vertaalmachine, als container.

Wanneer hij zich hierop instelt kunnen zich ook in hoofde van de therapeut op dwingende wijze beelden, gedachten, metaforen opdringen waarin de sleutel tot de belevingswereld van de patiënt is terug te vinden. Zaak voor de therapeut is dan zich voor dergelijke inhouden open te stellen, zich in een verhoogde staat van ontvankelijkheid, in *suspensie* te houden.

Rudi Vermote (1994) spreekt over twee verschillende therapeutische attitudes die de analyse kenmerken : een Griekse, patriarchale, oedipale, op verovering door *kennis* gerichte en een pre-Griekse, want Minoïsche, matriarchale, preoedipale, op *ervaring* gerichte. Het gaat bij de tweede veeleer om de activatie van een poëtische of noem het muzische sensibele, te vergelijken met Vestdijks schemerzintuig. De therapeut tracht dan af te stemmen op het affectieve van de *total transference situation* (Heimann, 1950). Derwijze probeert hij de hectaren van het impliciete geheugen constructief te bewerken en mentaliseren. In povere passie, maar met de polsslag van het pogen, zonder *memory* of *desire*, verwijlend in O probeert hij zich open te stellen voor een contact met het Zijn van de patiënt. Ook de Lacanianen gewagen vooral in verband met het *einde* van de analyse over het *punt van angst* waar act en creatie tot stand kunnen komen en waar analysand en analyticus in nauw contact komen met het Reële.

Bij elke tussenkomst van de analyticus speelt natuurlijk een poëtische factor: *la matiere ne suffit pas, il faut aussi la maniere* (Andre, 2003)

Maar op twee momenten komen we gevaarlijk dicht in de buurt van het Reële en op die twee momenten is er verhoogde kans op poëtische activiteit. Bij de actualpathologie van de mentale processtoornissen eerder in de beginperiode van het psychoanalytisch proces. De poëtische c.q. muzische activiteit is dan vnl. bij de analyticus te situeren. Bij de meer klassieke psychopathologie van de mentale representatieve stoornissen of psychoneurosen komen we pas in voeling met het Reële naar het einde van de analyse toe, wanneer het symbolisch-imaginaire van het fantasme wordt doorschreden. Het is dan vooral aan de analysand op autopoëtische wijze een antwoord (uit) te vinden. Het is een esthetisch moment, moment van act, van geestigheid, van creatie.

We bevinden ons dan in het gezelschap van captain Kirk en mr. Spock: aan de *final frontier, to boldly go where no man has gone before*. Het is het gebied van de dichter, van Ding en jouissance. Wat zei Blaise Cendrars ook weer? *'Et j'étais déjà si mauvais poète que je n'osais pas aller jusqu'au bout.'* Het is een moment waarop we het comfort van de conventie en het parlando van alledag moeten verlaten om er even (al was het in een schijnbeweging) voor te gaan.

Ik zal besluiten door de bovenstaande gedachten te gieten in de *berceuse presque nègre* van een poëticaal gedicht.

Afrika

Wat heb ik in uw schoot te zoeken?
 Ik ken u slechts van horen zeggen.
 En hoe luister je als je met je kop in de grond
 Zit als een mol tussen de pieren?
 En wat zegt een man die liegt als een neger?

Toch geloof ik hem.

Omdat hij trotser is dan waar te spreken,
 Omdat hij de warmte overleefd heeft, want
 Zelfs in de mond van zo'n vraatzuchtige zon
 Kon hij gedijen, maar vooral omdat hij licht
 Met dit licht dat te wit, te weinig licht is.

Afrika,

Wat heb ik in uw schoot te zoeken?
 Hoe kan ik slapen als ik ben als zwarte
 Vrouwen die in schalen op hun kop
 De hitte dragen en als dikke slangen dansend
 Uw land hun moeder noemen?

Afrika,

Bont dier dat in mij zucht,
 Woud van paleolithische tongen.

Literatuur

- Achterberg, G. (1991), *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Querido.
 Adriaensen, M. (2002), Over de kracht van metaforen in poezie en psychoanalyse.
Psychoanalytische Perspectieven. 20, 1, p 9-28
 Andre, S. (2003), *Devenir psychanalyste...et le rester*. Paris: Que.
 Baudelaire, C. (1949), *Mon coeur mis à nu. Journaux intimes*. Paris: Corti.
 Bion, W. R. (1962), *Learning from experience*. Heinemann, London.
 Bion, W. R. (1970), *Attention and interpretation*. London: Tavistock.
 Borges, J. L.. (1990), *De cultus van het boek en andere essays*. Amsterdam: Bezige Bij.
 Calvino, I. (1986), *Six memos for the millennium*. Cambridge: Harvard University Press.
 Claus, H. (2004), *Groepsportret. Een leven in citaten*. Amsterdam: Bezige Bij.
 De Kesel, M. (2002), *Eros en ethiek*. Leuven: Acco.
 De Roder J. (1999), *Het schandaal van de poëzie*. Nijmegen: Van Tilt.
 Eliot, T.S. (1951), *Selected Essays*. London: Faber and Faber.

- Florence, J. (1985), *Ouvertures psychanalytiques*. Facultés Universitaires St-Louis, Bruxelles.
- Fonagy, P. En Target, M. (2003), Fonagy and Target's model of mentalisation. In: A. Hurry(ed.) *Psychoanalysis and developmental therapy*. London: Whurr. p. 270-282.
- Freud, S. (1908), *Der Dichter und das Fantasieren*. *G.W.* 5, 27.
- Freud, S. (1910), *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. *G.W.* 8, 127.
- Freud, S. (1916), *Vergänglichkeit*. *G.W.* 10, 357.
- Grotstein, J. (Ed.) (1981), *Do I dare disturb the universe*. Karnac, London.
- Grotstein, J. (1981), Who is the dreamer who dreams the dream and who is the dreamer who understands it ? In : *Do I dare disturb the universe*. Karnac, London.
- Heimann, P. (1950), On countertransference. *International Journal of Psycho-Analysis*. 31, 81-84.
- Hertmans, S. (1999), *Waarover men niet spreken kan*. Brussel: VUB press.
- Hillenaar, H. en Schönau, W. (red.) (1990). *Literatuur in psychoanalytisch perspectief*. Amsterdam: Rodopi.
- Hillenaar, H. en Nuytten K. (red.) (2002), *Psychoanalyse en poëzie*. Amsterdam: Dutch University Press.
- Kernberg, O. F. (1993), Convergence and divergence is contemporary psychoanalytic technique. *Int. J. Psychoan.* 74, p. 659-673.
- Kinet, M. (2002), Het passieprincipe : NoThing but the Real Thing. In : *Liefdesverklaringen*. Acco, Leuven.
- Kinet, M en Thys, M. (red.) (2002), *Liefdesverklaringen*. Acco, Leuven.
- Komrij, G. (1998). *In liefde bloeyende. De Nederlandse poëzie van de 12^e tot en met de 20ste eeuw in 100 en enige gedichten*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Kris, E. (1950), On preconscious mental processes. *Psychoan. Q.* 19, 540-560.
- Lacan, J. (1986). *Le Séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lacan, J. (1991), *Le Séminaire livre XVII. L'envers de la psychanalyse*. Paris: Seuil.
- Lucebert, (1974), *Verzamelde Gedichten*. Bezige Bij, Amsterdam.
- Matte Blanco, I. (1975), *The unconscious as infinite sets*. London: Duckworth.
- Miller J. A. (1997), *Le conciliabule d'Angers*. Paris : Agalma Seuil.
- Mülisch, H. (1990), *De zuilen van Hercules*. Bezige Bij, Amsterdam.
- Mülisch, H. (1984), Het Ene. In : *De zuilen van Hercules*. Bezige Bij, Amsterdam (1990)
- Ogden, T. H. (1994), the analytic third. Working with intersubjective clinical facts. *Int. J. Psychoan.* 75, p. 3-20.
- Ogden, T. H. (1999), The music of what happens is poetry and psychoanalysis. *Int. J. Psychoanal.* 80, 979-994.
- Paglia, C. (1992), *Het seksuele masker*. Amsterdam: Prometheus.
- Paulhan, J. (1998 [1944]), *Clef de la poesie*. Paris: Gallimard.
- Pope, A. (1970), *An essay on criticism* (1711). Menston: Scolar Press.
- Quinodoz, D. (2003), Words that touch. *Int. J. Psychoan.* 84, 1469-1485.
- Rilke, R. M. (1987), *Brieven aan een jonge dichter*. Balans, Amsterdam.
- Rosolato, G. (1999), *Les cinq axes de la psychanalyse*. Paris : PUF.
- Rothenberg, A. (1979), *The emerging goddess*. Chicago: Univ. Chicago Press.
- Sandell, R. e.a. (2000), Varieties of long-term outcome among patients in psychoanalysis and long-term psychotherapy : a review of findings in the Stockholm outcome of psychoanalysis and psychotherapy project. *International Journal of Psycho-Analysis*, 81, 921.
- Schönau, W. (2002). De moeder-taal van de poëzie. In: *Psychoanalyse en poëzie*. (Hillenaar en Nuytten, red) p. 17-44.

- Schönau, W. (1990), Een psychoanalytische benadering van lyriek. In: *Literatuur in psychoanalytisch perspectief*. (Hillenaar en Schönau, red) p. 107-117.
- Stern, D. N. (1985), *The interpersonal world of the infant*. New York: Basic Books.
- Stern, D. N. (1998), Non-interpretive mechanisms in psychoanalytic therapy: the something more than interpretation. *International Journal of Psychoanalysis*, 79, 903-921.
- Van Ostaijen, P. (1979), Gebruiksaanwijzing der lyriek. *Verzameld werk/proza II*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Vandereycken, W. (1985), Redactioneel : De schrijver en het woord : een folie à deux ? *Tijdschrift voor Psychiatrie*. 1985/9.
- Verhaeghe, P; (1989), Spreken en de waarheid. *Cahier. Tijdschrift voor Psychoanalyse*. 3, 12-19.
- Verhaeghe, P. (2002), *Over normaliteit en andere afwijkingen*. Leuven: Acco.
- Vermote, R. (1994), Le mythe d'Oedipe à la lumière du Sphinx. *Revue Belge de Psychanalyse*, 24, 29-42.
- Vestdijk, S. (1960), *De glanzende kiemcel*. Nijgh en Van Ditmar, Amsterdam.
- Wasch, K. (1998), *Dylan Thomas*. Zeist: Indigo.
- Winnicott, D. W. (1971), *Playing and Reality*. Penguin Books, Harmondsworth.
- Zizek, S. (1999), *Schuins beziend*. Boom, Amsterdam-Meppel.