

HOGER INSTITUUT VOOR WIJSBEGEERTE



KATHOLIEKE  
UNIVERSITEIT  
LEUVEN

**DE FILOSOOF EN DE FANTASIE  
DE PEN VAN SARAH KOFMAN**

Promotor: dr. T. Geyskens

verhandeling aangeboden tot  
het verkrijgen van de graad van  
Gediplomeerde in de Aanvullende  
Studies van Wijsbegeerte door:

Dorine Vergote

Leuven, 2005



*« l'écriture, qui consiste à faire couler d'une plume un liquide sur une feuille de papier blanc »*

Kofman, Sarah, *Quatre romans analytiques*. Paris, Galilée, 1974, p. 180.  
Freud, Sigmund, *Inhibition, symptôme, angoisse*. Paris, P.U.F., 1968, p. 4.

# DE FILOSOOF EN DE FANTASIE

## de pen van Sarah Kofman

**Avant-propos** 1

### **Hoofdstuk 1**

#### **EENHEID EN DUALITEIT**

- 1.1. Een thematische lezing van *Der Sandmann* volgens Freud 4
- 1.2. Het werk van Eros en de doodsdrift volgens Kofman 15

### **Hoofdstuk 2**

#### **FICTIE EN HET ECHTE LEVEN**

- 2.1. Dromen dat het echt is of het verhaal als compromis 27
- 2.2. Schrijven in spiegelschrift : mimesis in memoriam 39

### **Hoofdstuk 3**

#### **HET IMAGINAIRE EN HET REËLE**

- 3.1. Het perspectief van het verlangen : unheimlich is de grens 53
- 3.2. De tekst als palimpsest : *Ecce Mulier Sarah* 71

**Postscriptum**

85

**Literatuur**

92

voor Joris, Sarah, Jonas  
voor mijn beste vrienden

## Avant-propos

Wanneer de uitgever een avant-propos toevoegt aan het boek van Murr<sup>1</sup>, schrijft Sarah Kofman, dan is dat omdat het boek anders is dan gewoon, omdat het niet beantwoordt aan de gangbare norm.<sup>2</sup> Dit verschil zou wel eens de leesbaarheid kunnen bedreigen, zo vreest de uitgever. Ook Kofman is geen filosofe als een ander. Ze boeit altijd maar klinkt bij haar wel genoeg een persoonlijke stem? Heeft ze wel genoeg 'eigenheid'? En is ze niet té trouw, té loyaal aan de filosofen en auteurs die ze bestudeert?

Het was Kofmans stijl om in de stijl te stappen van een ander en omdat dit proefschrift over haar gaat én over schrijven, richt ik mij vooral op haar aanpak van een auteur die haar interesse duidelijk wegdroeg, Sigmund Freud, en op zijn werk dat de bronnen van het schrijven raakt, *Das 'Unheimliche'*. Zoals de ulanen voorop werden gestuurd ter strategische verkenning, volg ik in het eerste hoofdstuk de weg van Kofman: wat zegt ze over Freud en hoe motiveert ze dat? Freud wil komen tot een eenduidig concept van het Unheimliche en herleidt daarbij telkens elke dualiteit kunstmatig tot een eenheid. Kofman herstelt daar de door Freud systematisch weggewerkte tegenstellingen en graaft met grote stelligheid de doodsdrijf boven, terwijl Freud die zelf pas een jaar later vrijgaf; met *Jenseits des Lustprinzips*. Heeft Kofman hier een punt?

---

<sup>1</sup> *Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffmann* (1976) is een literaire analyse van een fictieve autobiografie: E.T.A. Hoffmann schreef met *Lebensansichten des Katers Murr* de pseudo-autobiografie van een kat met schrijversambities. Murr beweert een nazaat te zijn van De Gelaarse Kat van Tieck en schrijft zichzelf een fictieve, adellijke genealogie. Niet alleen meet deze kat Murr zich laarzen aan maar ze ent haar autobiografie ook nog op die van de kunstenaar Kreisler die zichzelf overigens ook een merkwaardige biografie had bijeengeschreven.

<sup>2</sup> « Or, si l'éditeur ajoute après coup au livre de Murr, un *Avant-propos*, c'est pour lui « porter assistance », car malgré les apparences, ce livre ne correspond pas aux normes habituelles : cette différence effraie l'éditeur qui tente de l'effacer en rendant au livre sa lisibilité. » [Kofman 1976, 72]

Kofman schrijft niet direct of argumentatief maar duidelijk met veel plezier. Zelf wijst ze vaak op parallellen met de dromen en de kunst die spelen op de spanning tussen een manifest en een latent niveau. Ook een tekst is een compromis tussen wat zichtbaar is en wat gezien kan/mag worden. Het tweede hoofdstuk vertrekt van wat de droom deelt met de esthetische ervaring om uit te komen bij Kofmans stellige overtuiging dat de dood(sdrift) altijd en al vanaf het begin een vaste medespeler is in elke kunstervaring. Het is altijd Eros en thanatos maar de kunst bereidt ons een mimesis waarmee te leven valt en houdt zo het verlangen drijvend.

Alle schrijven is wegschrijven: iets wordt weggeschreven maar tegelijk schrijft de schrijver zich een weg. Wat wordt bij Kofman weggeschreven en waarom faalde haar weg, ervan uitgaand dat het moment van de dood niet zelf gekozen hoeft te worden? Hoe sterk, hoe persoonlijk is haar stijl gebleken? Kofman was altijd aan het schrijven, altijd gefascineerd in medias res of op sleeptouw genomen door de muze.<sup>3</sup> Haar tekst meandert tot het laatste boek verschijnt; haar autobiografie die plots een lineaire stijl laat zien. Kort daarna stapt Kofman uit het leven. Waarom redt het schrijven niet, in dit geval?

In het laatste hoofdstuk en vooral in het Postscriptum<sup>4</sup> eindig ik met een mogelijk antwoord. Het is een dubbel antwoord dat ik lees bij Kofman: enerzijds maakt Kofman duidelijk dat de pen de ontmoeting regelt tussen het reële en het imaginaire in het fantasma. Deze geniale<sup>5</sup> oplossing vinden is het echte werk dat elke schrijver te doen staat. Anderzijds werken haar autobiografische teksten zo contrasterend dat een cruciale vraag opduikt: hoe blind moet iemand zijn, of hoe lucide kán iemand zijn? Er loopt een spoor, in Kofmans autobiografie, naar Melanie Klein die net als Kofman vasthoudt aan de oorspronkelijke verankering van de doodsdrift. Hoe belangrijk is dit spoor? Daarop probeer ik naar goeie gewoonte - Kofman schreef altijd naar een antwoord – een antwoord te formuleren. Schrijven was communiceren voor haar, in gesprek blijven, kijken wat de tekst teweegbracht in het leven en hoe beiden op elkaar inspeelden.

De titel... Kofman vond het eerder grappig en ook wat naïef, die goeie gewoonte om een titel boven de tekst te laten torenen in de illusie dat die wat te zeggen had over de inhoud. *De filosoof en de fantasie. De pen van Sarah Kofman.*

---

<sup>3</sup> Kofman 1985, 91: « Quiconque est fasciné on peut dire de lui qu'il n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité mais au milieu indéterminé de la fascination. (Blanchot, *L'espace littéraire*) »

<sup>4</sup> Ook *Quatre romans analytiques* eindigt met een *Post-scriptum* waarin Kofmans antwoord op *das 'Unheimliche'*.

<sup>5</sup> Kofman 1976, 57: « Le chat a donc tout pour devenir un être « génial », un poète, un savant. A condition pourtant de pouvoir tenir la plume – et écrire. »

Het is een dubbeltitel, omdat veel van wat zich laat lezen bij Kofman tweeledig is. Woord en wederwoord zijn levensbelangrijk bij haar, net als vele andere paren bij haar op zoek gaan naar harmonie (de schrijver en zijn dubbelganger, de dood en het leven, activiteit en passiviteit, ...). Die tweeledigheid heb ik ook in de hoofdstukken aangehouden.

Een tekst, schrijft Kofman, laat zich lezen met het leven. Vroeger schreef ik zelf eens een tekst voor een Poolse kunstenaar die een meer dan levensgroot teken had ontworpen: het was een potlood en hij had het fragiel opgehangen tegen een wand vol schetsen en symbolen, voor het blijven met hars behandeld. Zijn naam was Wisnievski en het verhaal kwam vanzelf. "Maak tekeningen!" Zo klonk het magische bevel van het kindermisje dat hem indertijd opsloot in de badkamer. Hij raakte er gefascineerd door de tekeningen die de rijm op de bladeren aanbracht en door het ijs dat het meer bedekte. Onder deze mantel van ijs ontwaarde hij het spel van schitterende waterplanten, de sporen uit zijn jeugd. Hij kon wandelen op een tekening. Van de man die een werk van deze kunstenaar (het is zonder titel maar met pennen, veders en tekens van het schrift) voor mij inlijstte, kocht ik een pen waarvan de geschiedenis niet bekend is. De pen was er altijd al, in het huis waarin hij opgroeide. Ze heeft wel een geschiedenis, die pen, alleen weet niemand welke. Toeval? Het deed me denken aan het verhaal dat ik toen al voor de helft kende: dat van de pen die klungelig met plakband gerepareerd op de werktafel van Sarah Kofman lag, voor haar, en haar dwong te schrijven, te schrijven. Zo'n vulpen die niet meer wordt gemaakt en die je met inkt moest vullen. Het is de pen van haar vader, een herinnering, een spoor. Het is persoonlijk.

Neem nu een bibliotheek. Een boekenkast. Men staat ervoor. Het is een zonnige zomerdag en alles is precies zoals het hoort.<sup>6</sup> Dan valt het oog op de titel *Spraakverwarring* die leidt naar één van zijn auteurs; in dit geval mijn promotor (de stad met de bibliotheek met daar dat boek was Ieper, dus alles is echt) die daarna verwees naar Sarah Kofman die op haar beurt alles had gelezen wat men haar aanbood; van de almanak tot *Het leven van de mieren*. I spent my time reading everything anyone brought me: from the *Vermont Almanach* to *Life of the Ants* by Maeterlinck.<sup>7</sup> (Kofman 1996,76) Titels verwijzen naar hun schrijver en het spel van doorverwijzen is nooit af bij Kofman. Er is geen begin en er is geen einde, er is een spoor.

---

<sup>6</sup> « Neem nu de wereld. Een landschap. Men staat ervoor. Het is een zonnige zomerdag en alles is precies zoals het hoort... » De Martelaere, Patricia, *Een verlangen naar ontroostbaarheid*. Meulenhoff, Amsterdam, 2000, p. 119. Citaat uit *Ik ben een God in 't diepst van jouw gedachten. Over kunst, religie en liefde*.

<sup>7</sup> Nancy, Jean-Luc, *Foreword in Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, Cornell University Press, New York, 1999, xiv.

Ik dank mijn promotor voor de schitterende wijze waarop hij de verbeelding waartoe dit onderwerp aanleiding geeft in wetenschappelijke banen heeft weten te leiden. Met plezier kreeg ik in mijn opleiding aan het HIW college van professoren die zelf het enthousiasme van het zoeken en het vinden moeiteloos doorgaven. Sarah Kofman werd zelf door vrienden en collega's genoemd: *un professeur dans l'âme*.<sup>8</sup> Ik dank de boekenmensen, de filosofen, mensen van hun woord, en de schrijvers, dat ze de moeite namen om de pen te nemen. Ook Sarah Kofman. Ik heb veel van haar geleerd.

## Hoofdstuk 1

### EENHEID EN DUALITEIT

#### 1.1. Een thematische lezing van *Der Sandmann* volgens Freud

*Toen Sarah Kofman zich over Freuds tekst 'das «Unheimliche»' boog (1974), had zij al 'L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne' (1970), 'Nietzsche et la métaphore' (1972) en 'Un philosophe « unheimlich »' (1973) op haar naam. In deze publicaties frequenteerde zij namen als Nietzsche, Freud en Derrida. Met 'Le double e(s)t le diable' richt zij zich op Freuds studie van 'Der Sandmann' en op zijn lezing van het Unheimliche. Freud herleidt het Unheimliche in 'Der Sandmann' tot één thema, wijst Kofman aan. Hij doet dat moedwillig, schrijft ze, en ten koste van... In dit eerste deel gaan we in op Kofmans analyse van Freuds thematisch gereduceerde lezing van het verhaal 'der Sandmann' en tonen we met Kofman aan waarom Freuds analyse niet volstaat.*



**“Hoe kom je toch aan al die verhalen, Lodovico?”**, was de vraag die kardinaal Ippolito d'Este (de schrijver én zichzelf) stelde, toen *Orlando Furioso*

---

<sup>8</sup> Nancy, Jean-Luc, *Cours, Sarah!* in *Les Cahiers du Grif*, Paris, 1997, p. 31: « Sarah était professeur « dans l'âme », comme on dit.»



aan hem werd opgedragen. Freud verwijst naar deze passage uit het leven van een schrijver en zijn opdrachtgever in *De schrijver en het fantaseren*. (Freud 1908, 13) Met *Orlando Furioso* schreef Ludovico Ariosto<sup>9</sup> het epos van Orlando's liefde en waanzin. Orlando wordt getroffen door verliefdheid en vervolgens door waanzin als zijn liefde voor de koningsdochter Angelica niet beantwoord wordt. Een ander leest haar verzen voor en krast haar naam in de bomen. Onbeantwoorde liefde is van alle tijden, en de schrijver Ariosto maakt dan ook sprongen door de tijd. Hij laat dichters en kunstenaars aan het woord, reist door oorlogen, laat het buskruit knallen, droomt ons het renaissancistisch universum voor en landt met een van zijn personages op de maan, waar ... ook een weg terug is: Astolfo, want daar zijn vrienden voor, vliegt naar de maan, vindt daar 'het verstand' van Orlando terug, keert behouden weer en geneest zijn vriend van de waanzin. Kardinaal d'Este<sup>10</sup> las, en bleef het antwoord schuldig. En toch, de fontein van Villa d'Este waar hij verblijf hield, staan er om bekend dat water er kunst wordt... (zo bezien, kende deze eerste lezer wel degelijk een plaats voor kunst.) En toch, de maan zoals beschreven in *Orlando Furioso*, is de bewaarplaats van alles wat op aarde verloren gaat, is de plaats waar het verstand terug te vinden is... (zo bezien, was deze schrijver een plaats bekend waar het weer goed komt.) En toch, het lijkt alsof geen van beiden, de schrijver noch de lezer van *Orlando Furioso*, in staat is om op de vraag te antwoorden: "Hoe kom je toch aan al die verhalen, Lodovico?"

**Een gelijkaardige vraag** duikt bij Freud op meerdere plaatsen op: "Ons leken heeft het altijd danig geïntrigeerd te weten waar die merkwaardige persoonlijkheid van de schrijver zijn materiaal vandaan haalt en hoe hij het klaarspeelt ons daarmee zo te ontroeren en emoties in ons op te roepen waartoe wij ons zelf misschien niet eens in staat hadden geacht." (Freud 1908, 13) Ook de psychoanalyse blijft hier het antwoord schuldig: "Helaas moet de psychoanalyse voor het probleem van de schrijver de wapens neerleggen." (Freud 1928, 203) Kan de schrijver zelf het antwoord geven? "Onze belangstelling wordt alleen nog maar groter door het feit dat navraag bij de schrijver zelf ons geen of geen bevredigend antwoord oplevert," lezen we bij Freud, "en ze wordt niet in het minst gehinderd door de wetenschap dat, ook al zouden wij volledig begrijpen welke factoren de keuze van het literaire materiaal bepalen en wat de essentie van de dichterlijke vormgeving is, dit er niets toe zou bijdragen van onszelf schrijvers te maken." (Freud 1908, 13) Twee vaststellingen lijken hier te domineren: de schrijver lijkt niet thuis te kunnen komen in waar hij thuis in is, en de lezer-leek deelt met hem een wereld die verder onbekend is. Hoe hij het doet, woord voor woord een irreële wereld

---

<sup>9</sup> Ludovico Ariosto (1474-1533) schreef met *Orlando Furioso* één van de meest invloedrijke boeken van de klassieke Italiaanse literatuur. De eerste versie verscheen in 1516, de derde, herziene en uitgebreide versie in 1532. In 1727 zette Vivaldi *Orlando Furioso* op muziek.

<sup>10</sup> Ippolito d'Este was de zoon van Alfonso d'Este en Lucrezia Borgia. Rond 1550 werd de villa d'Este, bekend voor de Weg van de Honderd Fontein, zijn residentie; hij was toen ook gouverneur van Tivoli.

scheppen, krijgt de schrijver niet gezegd. En hoe hij het doet, die vreemde binnenwereld van het boek bewonen, krijgt de lezer evenmin uitgelegd. Maar het gebeurt.

Er is, blijkbaar, de wereld van de schrijver én er is de wereld van de lezer, en als het goed zit, dan raken beide elkaar. Freud gaat ervan uit dat bij de schrijver daadwerkelijk het verlangen leeft om de lezer tegemoet te komen, om te delen: “Per slot van rekening willen schrijvers zelf maar al te graag de afstand tussen hun eigen aard en de algemeen menselijke natuur verkleinen.” (Freud 1908, 13) Er zijn inderdaad, ook nu, auteurs die dit verlangen expliciteren. Daartegenover lijken anderen eerder solo te gaan. Die indruk althans zou je krijgen als je twee uitspraken<sup>11</sup> van hedendaagse schrijvers vergelijkt: “Ik denk altijd aan de lezer” (Connie Palmen) en “Jij bent de enige die weet wat er in zit” (Paul Claes, ‘jij’ staat hier voor de schrijver zelf die het heeft over zijn literaire tekst). Connie Palmen is zich steeds bewust van haar lezer (van nu) en houdt van haar personages als waren het vrienden. Paul Claes speelt het spel met verwijzingen naar allerlei literaire figuren en verhalen. Zijn lezer is belezen. Op het eerste gezicht lijken beide auteurs iets anders te zeggen, maar toch schrijven ze beiden voor iemand: Connie Palmen richt zich tot de lezer die straks haar boek in de hand zal nemen, Paul Claes houdt het boek van een ander in de hand en dient met zijn eigen pen de schrijvers van alle tijden, hun personages en, kortom, de literatuur van antwoord. Beide schrijven fictie en delen iets met iemand. Wat delen ze? En hoe kan dat?

**Bij Freud is sprake** van een binnenwereld die ten dele ook vreemd is voor de schrijver (want hij kan ons geen of geen bevredigend antwoord geven, hoe graag hij ook de afstand tussen ons en zichzelf zou willen verkleinen), en die toch betreden kan worden door de lezer. Er is het samengaan van vreemd en vertrouwd, van een thuis die ook niet-thuis is, van heimlich en unheimlich... Het brengt ons bij schrijvers als Poe, Mann, Kafka en Hoffmann. Aan één van de *Nachtstücke* van E.T. Hoffmann,<sup>12</sup> *Der Sandmann*, heeft Freud zijn studie van het Unheimliche opgehangen.

---

<sup>11</sup> Beide uitspraken werden gedaan in het televisieprogramma *De Nachtwacht*, Canvas, op 2 november 2002.

<sup>12</sup> Ernst Theodor Amadeus Hoffmann werd in 1776 te Koningsbergen (Duitsland) geboren. Hij was jurist en werd bekend als schrijver en componist (van o.a. de opera's *Aurora* en *Undine*). E.T.A. Hoffmann exploreerde de grens tussen een vaak demonische werkelijkheid en het rijk van fantastische illusies. Zijn werk vormt een hoogtepunt in de late Duitse Romantiek. Met zijn fantastische vertellingen en het motief van de dubbelganger inspireerde hij schrijvers als Poe, Thomas Mann, Kafka, Multatuli, Van Eeden en Belcampo (die zijn schrijversnaam aan de zingende kapper uit Hoffmanns *Die Elexiere des Teufels* ontleende) en componisten als Schumann (*Kreisleriana*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*) en Tsjajkovski (*de Notenkraker*). In 1822 stierf Hoffmann in Berlijn (ook het jaar waarin het mysterie van een ander soort inscripties werd ontsluit: dat van de Egyptische hiërogliefen op de steen van Rosette...).

**Der Sandmann** begint met drie brieven. In een eerste brief schrijft Nathanael zijn vriend Lothar dat hij het gevoel heeft dat het noodlot zal toeslaan. Een man, Coppola, klopte bij hem thuis aan: hij verkoopt weerglazen, maar Nathanael heeft de indruk dat hij de man van vroeger kent. Thuis kregen de kinderen vroeger het verhaal van de zandman te horen. Die zou komen als ze niet wilden slapen, hen zand in de ogen strooien tot die uit hun kas zouden springen. De ogen nam de zandman mee voor zijn eigen kinderen.

In die tijd hoorde Nathanael ook regelmatig angstaanjagend gebonk op de trap. Denkend dat dit de zandman was, raapte hij op een dag al zijn moed bijeen, verstopte zich achter de gordijnen en zag uiteindelijk de advocaat Coppelius. Coppelius kwam regelmatig bij zijn vader op bezoek, hij hield niet van kinderen en liet dat duidelijk blijken. Toen hij het kind ontdekte, schreeuwde hij: "Hier die ogen!" Maar Nathanaels vader kwam tussenbeide en wist hem uit de handen van Coppelius te houden. Bij een volgend bezoek hoorden ze in vaders kamer een ontploffing: van Coppelius geen spoor, maar vader was dood.

Nathanael is er zeker van dat de weerglashandelaar Coppelius is en dat hij nu rondtrekt onder de naam Guiseppe Coppola (coppella = smeltkroes, coppo = oogkas). De volgende brief is van Clara, zus van Lothar en verloofde van Nathanael. Ze stelt hem gerust en ontkracht zijn vermoedens op rationele wijze: Nathanaels vader en Coppelius zullen wel stiekem alchemie bedreven hebben en daardoor per ongeluk een explosie veroorzaakt hebben... Ze waarschuwt hem ook voor hersenspinalen. Nathanael schrijft Lothar nu dat zijn fantasie hem parten speelde. Hij vernam trouwens van Spalanzani, de

professor van de overkant, dat de weerglashandelaar de stad inmiddels verlaten heeft. Nathanael vindt Spalanzani een vreemde kerel: hij houdt zijn dochter verborgen in zijn huis.

Hier stoppen de brieven en gaat het verhaal verder vanuit een alwetend perspectief. De verteller schetst Nathanaels verhouding tot Clara. Clara is een rationele vrouw die moeite heeft met de vreemde gedachtegangen van haar verloofde. Nathanael vindt Clara een koude, gevoelloze automaat. Op een dag klopt Coppola weer aan en Nathanael koopt een vergrootglas. Hij ziet aan de overkant de dochter van Spalanzani, Olimpia, aan het raam zitten. Hij is onder de indruk en wordt verliefd. Hij mag haar bezoeken en leest haar voor uit zijn eigen verhalen en dichtbundels. Ze luistert, niet zoals Clara wiens aandacht afdwaalt naar de hond, het haakwerk of naar buiten, maar aandachtig: ze kijkt hem aan en hij voelt zich begrepen. Clara raakt gaandeweg vergeten. Zijn vriend Siegmund begrijpt niet wat hij in Olimpia ziet: die 'houten pop' is wel mooi, maar heeft niks te vertellen. Nathanael vraagt de hand van Olimpia, Spalanzani stemt toe, maar wanneer hij haar een aanzoek wil doen, hoort hij Spalanzani en Coppelius ruziën: "Laat los!" "Ik, ik heb de ogen gemaakt." "Ik het raderwerk." Olimpia blijkt een automaat te zijn, haar ogen vallen op de grond en staren Nathanael aan. Coppelius gaat er met de ogenloze automaat vandoor.

Nathanael keert terug naar Clara. Op een dag wil Clara de toren van het raadhuis beklimmen om de bergen te zien. Boven wijst ze naar een grauwe gestalte, beneden op de markt. Automatisch pakt Nathanael zijn vergrootglas en kijkt. Verbijsterd schreeuwt hij: "Houten popje, draai je om, draai je om!" Dan grijpt hij Clara en wil zich samen met haar over de rand storten. Clara kan zich nipt vastgrijpen en haar broer brengt redding. Boven rent Nathanael als

een bezetene rond, beneden willen mensen hem van de toren halen. Maar Coppelius' stem klinkt op: "Die komt vanzelf wel naar beneden." Even later ligt Nathanael levenloos op het marktplein.

Als we uitgaan van de vergelijking die Freud maakt tussen spelen en fantaseren, dan schept de schrijver "een fantasiewereld die hij heel ernstig neemt, dat wil zeggen van grote affecthoeveelheden voorziet, maar die hij tegelijkertijd duidelijk van de werkelijkheid afbakent." (Freud 1908, 14) Freud trekt een grens tussen fictie en het 'echte' leven en deze afbakening behoedt ons voor te veel Unheimlichkeit: veel van wat in fictie niet unheimlich werkt (we weten immers dat het fictie is), zou dat in het echte leven wel doen. Het is de schrijver die de graad van Unheimlichkeit bepaalt; hij is het die veel of weinig unheimliche effecten kiest en op die manier een als het ware magische macht over de lezer uitoefent: "Tot de vrijheden van de schrijver behoort ook de vrijheid de wereld van zijn verbeelding naar eigen goeddunken te kiezen, zodanig dat ze ofwel samenvalt met de ons vertrouwde realiteit ofwel zich er op enigerlei manier van verwijdert. In beide gevallen volgen wij hem in zijn keuze." (Freud 1919, 193)

**Als lezer** volgen wij de schrijver van *Der Sandmann* op de voet, ook als hij ons eerst op het verkeerde been zet, wat hij volgens Freud doet wanneer hij onze gevoelens van Unheimlichkeit aanvankelijk richt op het al dan niet bezield karakter van de pop Olimpia. Freuds beknopte samenvatting van het verhaal "laat er wel geen twijfel over bestaan," schrijft hij, "dat het gevoel van het *Unheimliche* rechtstreeks gekoppeld is aan de figuur van de Zandman, dus aan het idee dat men van zijn ogen beroofd wordt." (Freud 1919, 170) Wat er zich afspeelt tussen het begin en het slot van *Der Sandmann*, tussen "Gewiss seid Ihr voll Unruhe..." en "das ruhige häusliche Glück" dat uiteindelijk toch gevonden wordt door Clara, wat zich voltrekt tussen onrust en rust, wordt door Freud op drie bladzijden (Freud 1919, 167-169) samengevat. De student Nathanael verbindt de herinneringen aan de dood van zijn vader met zijn angst voor de Zandman (een boze man die zand in de ogen van kinderen gooit als ze niet naar bed willen, om hun bloedende oogjes dan aan zijn eigen kindertjes te voeren), die hij op zijn beurt in verband brengt met de advocaat Coppelius (die rode kooltjes in de ogen van Nathanael wilde strooien). Later meent Nathanael Coppelius te herkennen in Coppola, een rondtrekkende Italiaanse opticien bij wie hij een verrekijker koopt. Zijn oog valt nu op de mooie Olimpia, die echter een automaat blijkt te zijn maar toch in staat om zijn gedachten af te houden van Clara, zijn verloofde met de klare kijk. Nathanael wordt tot waanzin gedreven en stort zich te pletter "mit dem gellenden Schrei: Ha! Sköne Oke –Sköne Oke."<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Hoffmann, E.T.A., *Der Sandmann*. Reclam Verlag, Stuttgart, 1980, p. 3 en p. 42.

**Naar eigen zeggen** is het Freud zonder meer duidelijk dat *Der Sandmann* een (gelukkig) voorbeeld is van een zuiver geval van Unheimlichkeit. Een gelukkig voorbeeld en een zuiver geval zou dit verhaal dan zijn omdat het niet een breed scala aan unheimliche sporen toont, zoals een andere roman van Hoffmann *Die Elixiere des Teufels* wel doet, maar slechts één duidelijk unheimlich spoor uitwerkt; namelijk het verband tussen de angst de ogen te verliezen en de castratie. Meteen wijst Freud het unheimliche karakter van de pop Olimpia af. Uit de medisch-psychologische literatuur was Freud het werk van E. Jentsch *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) bekend. Jentsch bestudeerde er het Unheimliche, op een originele doch niet uitputtende wijze volgens Freud: zijn invalshoek was wel terecht, maar vaak is er meer aan de hand. Waar Jentsch unheimlich gelijkstelt met niet-vertrouwd, is er meer nodig dan het aspect van 'nieuw en onbekend', meer dan intellectuele onzekerheid alleen om een unheimlich effect op te roepen. Angstaanjagend, unheimlich wordt pas echt datgene wat tegelijk ook teruggaat op wat bekend is, op wat vertrouwd is. Freud baseert zich hiervoor op de volgende vaststelling: "*Heimlich* is dus een woord dat qua betekenis steeds dubbelzinniger wordt, tot het uiteindelijk met zijn ontkenning *unheimlich* samenvalt. Het *Unheimliche* is op de een of andere manier een soort van *Heimlichkeit*" (Freud 1919, 165); in samenhang met Schellings definitie van het Unheimliche: "*Unheimlich* zou alles zijn wat een geheim, wat in het verborgene had moeten blijven en toch te voorschijn is getreden." (Freud 1919, 164)

**Gelukkig** blijft, na het even opduiken van de intellectuele onzekerheid over het al dan niet bezielde karakter van Olimpia, bij *Der Sandmann* nog genoeg over om van Unheimlichkeit te kunnen spreken. Aldus Freud, die overigens behoorlijk mild staat tegenover het spel dat de schrijver met ons speelt: "Toegegeven, de schrijver scheidt aanvankelijk een zekere mate van onzekerheid, doordat hij ons in het begin, beslist niet toevallig, in het duister laat tasten of hij ons in de wereld van de realiteit of in een hem te stade komende fantastische wereld zal binnenvoeren. Hij heeft immers het recht om het een of het ander te doen. (...) Wanneer we echter het verhaal van Hoffmann verder lezen, verdwijnt deze twijfel: we ontdekken dat de schrijver onszelf door de bril of de verrekijker van de demonische opticien wil laten kijken, ja dat hij misschien in hoogsteigen persoon door een dergelijk instrument heeft getuurd. Het slot van het verhaal maakt immers duidelijk dat de opticien Coppola werkelijk de advocaat Coppelius en dus ook de Zandman is. Van 'intellectuele onzekerheid' is hier geen sprake meer: we weten nu dat we niet geacht worden van doen te hebben met de hersenspinsels van een waanzinnige, waarachter we met rationele superioriteit de nuchtere feiten kunnen ontwaren, en ondanks dit inzicht is de indruk van *Unheimlichkeit* geenszins afgezwakt." (Freud 1919, 170) Freud put in deze passage uit een visueel woordveld (bril, verrekijker, een instrument om door te turen) dat met de Zandman (en de angst om van de ogen beroofd te worden) overvloedt in de castratieangst die het unheimliche effect van dit verhaal verklaart. Is dit verband eenmaal blootgelegd, dan weten we waar *Der Sandmann* om draait en

waar we dat ongemakkelijke gevoel dat we moeilijk onder woorden kunnen brengen, vandaan halen. Meer is er niet...

**Is dit dan het enige?** Ja (volgens Freud) en neen (volgens Kofman). Want waarom, zo vraagt Sarah Kofman zich af, zouden de zandman en de castratieangst die hij oproept betekenisvoller zijn voor de Unheimlichkeit dan de pop Olimpia? [Mais pourquoi l'homme au sable et la crainte de castration qu'il évoque serait-il un exemple plus significatif d'inquiétante étrangeté que celui de la poupée Olympia? Kofman 1974, 184] Op zoek naar lacunes speurt Kofman tussen de regels en ontdekt wat Freud toedekt: wat hij niet echt in woorden omzet, zegt Freud toch, zonder het te zeggen. [Tout ceci Freud ne le dit pas vraiment : il le dit sans le dire. Kofman 1974, 141] Jacques Derrida (1930-2004) rekent Sarah Kofman (1934-1994) tot de filosofen van zijn generatie met "een schrijf- en denkethos (...) dat zich niet laat afschrikken door datgene wat de publieke opinie, de media of het fantasma van een intimiderend lezerspubliek ons zouden willen doen vereenvoudigen of verdringen. Vandaar die strenge voorkeur voor raffinement, paradox en aporie."<sup>14</sup> Geraffineerd, paradoxaal en aporisch. Deze woorden hebben iets: door middel van raffinering scheidt men de onzuivere bestanddelen van de zuivere, een aporie is een onoplosbaar (filosofisch) probleem en paradoxaal is ook de naam van de Zuid-Amerikaanse tropische kikker die kleiner is dan zijn eigen larve. Als Kofman leest, dan doet ze dat geraffineerd en gericht op een loepzuiver resultaat dat meerduidig kan zijn maar volledig tracht te zijn. Desnoods staat het haaks op elke simplificatie of verdringing.

**De methode Freud?** Sarah Kofman ontrafelt ze als een thematische lectuur met een welbepaalde bedoeling: Freud wil het bestaan van thema's bewijzen die samengaan met een algemeen en voor iedereen geldend gevoel van Unheimlichkeit. *Der Sandmann* zou Unheimlichkeit puur zijn, exemplarisch en een paradigma voor alle gevallen van het type Unheimlichkeit veroorzaakt door de terugkeer van infantiele complexen. [Kofman 1974, 146: Celle de *L'homme au sable* est à cet égard exemplaire et d'autant plus révélatrice que ce texte est destiné à servir de paradigme à tous les cas du même type : ceux où l'*Unheimlichkeit* dérive du retour de complexes infantiles, cas les plus résistants, admis par tous sans conteste.] Freud poneert duidelijk dat het Unheimliche rechtstreeks gekoppeld is aan de figuur van de Zandman, aan het idee dat men van zijn ogen beroofd wordt en aan het castratiecomplex waarrond het hele verhaal zou cirkelen. Uit dit thema zou het affect voortvloeien. Maar, zegt Kofman, de samenvatting en de selectie die Freud

---

<sup>14</sup> Birnbaum, Jean, *Ik ben in oorlog met mezelf*, een interview met Jacques Derrida. De Groene Amsterdammer, 15 oktober 2004.

daarvoor maakt, zijn al in de richting van deze interpretatie geschreven. [Kofman 1974, 146: «Le résumé rapide» que donne Freud de l'oeuvre, la sélection qu'il y opère sont commandés par cette interprétation.] Freud zou het thema van de Zandman en het infantiele castratiecomplex naar zich toe hebben geschreven. Dit is vergelijkbaar met wat de dichter doet, hebben wij uit goeie bron: “Je kan net zo goed zeggen: je schrijft iets naar je toe,”<sup>15</sup> is het antwoord van de dichteres Enquist op de vraag wat er gebeurt als je een probleem binnen je denken haalt. De dichter schrijft niet van zich af, maar naar zich toe. Door erover te schrijven haal je het probleem binnen. “Iets bestaat pas als er woorden voor gevonden zijn,”<sup>16</sup> zei Virginia Woolf, die verrassend veel schreef en daarenboven de kunst verstond om zich lezend over vier boeken tegelijk te verspreiden. Maar literatuur heeft haar eigen complexe wetten. Dit is waar Sarah Kofman ons aan herinnert: Freud haalt het grootste deel van zijn voorbeelden uit de fictie, maar houdt geen rekening met het specifieke karakter van dit domein. [Kofman 1974, 146: Freud ne tient pas compte de la spécificité de ce domaine admise par la suite.] Zo raakt hij in een impasse, want dit is niet vol te houden. Hij schrijft zichzelf vast.

**Sarah Kofman** noemt haar methode om met teksten om te gaan, een symptomale interpretatie. Kofman analyseert teksten op symptomen, onderwerpt ze aan een symptomatologie<sup>17</sup>, behandelt ze. Barbara Verdonck formuleert het zo: “De deconstruerende geste van Kofman bestaat er dus in de tekst van een oeuvre ‘op de letter’ te lezen en zo aan te tonen dat een denken niet in staat is te steunen op het ene spoor, die ene grond, die ene bron waarop het zegt te steunen, maar dat het tegelijk altijd steunt op wat het als zijn ‘andere’ van zich weg heeft geduwd.”<sup>18</sup> Is wat we weghouden te vinden? Er zijn sporen, schrijft Kofman. Het andere is altijd in het spel, schrijft Marc de Kesel: “Of we nu schrijven of dichten, reflecteren of nadenken, bidden of offeren: telkens is er iets in het spel wat ‘anders’ is, iets wat zich aan het gewone en het identieke onttrekt, maar waarnaar wij in ons schrijven, ons denken of ons bidden toch op zoek gaan of waardoor we ons laten prikkelen, aantasten, gezeggen. Dat andere, zo vermoeden we bovendien, is niet zomaar een blok ongenaakbare andersheid die als een sterrennevel lichtjaren ver van ons verwijderd is. Het is iets wat vooral *unheimisch* dichtbij is, iets wat ons, zonder zijn andersheid prijs te geven, op de huid zit, ons parten speelt en ons intiemste zelfgevoel verstoort.”<sup>19</sup> Het andere is altijd in de buurt en Kofman zoekt het op.

---

<sup>15</sup> De Jong-de Wilde, Ellen, *Anna Enquist: ‘Je schrijft iets naar je toe’, Een gesprek in Kreatief*, 2, 1997, p. 64.

<sup>16</sup> Groen, Hein, *De ruimte van Virginia Woolf*. Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1998, p. 25.

<sup>17</sup> Barbara Verdonck werkt aan een proefschrift over Sarah Kofman. In haar bijdrage *Sarah Kofman, deconstructie en het geseksueerde subject* (uit de bundel *Terugkeer van het Subject?*, U.P. Leuven, 2002) herinnert zij ons op p. 100 aan een interview waarin Kofman haar analyse een symptomale interpretatie noemt, en aan *Explosion I* van Sarah Kofman waar op p. 299 staat: « la généalogie comme méthode symptomatologique ».

<sup>18</sup> Verdonck, Barbara, *Sarah Kofman, deconstructie en het geseksueerde subject*, p. 99.



**Met het einde** begint Sarah Kofman: “Zozeer kunnen in de wereld van de fictie de emotionele werking en de stofkeuze van elkaar los staan.” (Freud 1919, 196) Het is één van de slotbeschouwingen uit Freuds tekst over het Unheimliche. Als het is zoals het hier staat, haalt Kofman aan, als het mogelijk is om, vertrekkend vanuit hetzelfde materiaal, totaal verschillende effecten te creëren, dan ... wordt het onmogelijk om het affect af te leiden uit het thema. Dit betekent dat het unheimliche gevoel dat *der Sandmann* oproept niet tot één thema te herleiden is, maar dat het in de hele complexiteit van het verhaal leeft. Dit houdt ook in dat Freud zichzelf tegenspreekt daar waar hij het Unheimliche tot één thema beperkt; één thema waarvoor al ‘het andere’ moet wijken.

“**Een denken** steunt altijd ook van bij zijn ‘oorsprong’ op iets waarvan het graag wil aantonen dat dat maar een supplement, een hulpmiddel is,” lezen we verder nog in de bijdrage van Barbara Verdonck over Kofman.<sup>20</sup> Maakt Freuds tekst over het Unheimliche ruimte voor supplementen? Neen, hij houdt ze af, hij doet ze wijken. Zoals: met *Der Sandmann* wil Freud de mogelijkheid van een “zuiver” geval van Unheimlichkeit bewaren; een verhaal dat vertrekt vanuit een fundamenteel thema en dat bij Unheimlichkeit uitkomt. Dit verhaal onderscheidt zich volgens hem dan ook van dat andere verhaal van Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, waar verschillende motieven unheimlich aandoen. Kofman houdt de mogelijkheid open dat Freud zich niet aan *Die Elixiere des Teufels* waagt, zelfs niet aan een resumé, omdat het verhaal door de veelheid aan thema’s niet herleidbaar is tot een soortgelijke thematische lectuur. [Kofman 1974, 147: «résistance» d’un texte au résumé, fonction de la pluralité des thèmes mais aussi, peut-être, de son irréductibilité à une lecture thématique.]

**Freuds analytische interpretatie** van *Der Sandmann* staat tegenover die van Jentsch, waar het Unheimliche voortvloeit uit het (vermeende) bezielde karakter van Olimpia. Deze animistische lezing moet Freud wel uitschakelen, omdat ze de tekst binnen het type verhalen zou plaatsen waar de terugkeer van overwonnen gedachten samengaat met intellectuele onzekerheid. Dit is hier niet het geval, beweert Freud, het gaat hier om “*verdrongen* infantiele complexen,” die “door een bepaalde impressie nieuw leven worden ingeblazen.” (Freud 1919, 192) Dit laat zich echter niet zo gemakkelijk schrijven, want Freud laat daar bijna onmiddellijk op volgen: “Wanneer wij bedenken dat de primitieve overtuigingen ten nauwste samenhangen met de infantiele complexen en er in feite zelfs in geworteld zijn, zal het ons niet erg bevreemden dat de contouren van de twee typen vaag zijn.” (Freud 1919, 192) Freud

---

<sup>19</sup> De Kesel, Marc, *Onvoorbeeldig goed* (uit de bundel *Verbeeldingen van de Ander*, Uitgeverij Damon, Budel, 2002), p. 67.

<sup>20</sup> Verdonck, Barbara, *Sarah Kofman, deconstructie en het geseksueerde subject*, p. 99.

worstelt hier met de grens tussen verdrongen infantiele complexen (die de psychoanalytische wetenschap kan blootleggen) en primitieve overtuigingen (die vreemd horen te zijn aan de wetenschap). Toch hebben beide met elkaar te maken.

**De tragiek** van Oedipoes, waar hetzelfde thema speelt, is een ander supplement dat volgens Kofman snel door Freud wordt afgevoerd: Freud acht het niet nuttig het tragische affect van het unheimliche te onderscheiden. “Daarentegen worden we in de psychoanalytische praktijk eraan herinnerd dat het een verschrikkelijke kinderangst is de ogen te bezeren of te verliezen. Vele volwassenen raken deze angst niet kwijt en vrezen geen kwetsuur zozeer als die van het gezichtsorgaan. (...) Door de bestudering van dromen, fantasieën en mythen zijn wij bovendien te weten gekomen dat de angst de ogen te verliezen, de angst blind te worden maar al te vaak een substituut is voor castratieangst. Ook wanneer de mythische misdadiger Oedipus zichzelf met blindheid slaat, is dat slechts een verlichting voor de castratiestraf, de enige straf die hem volgens het vergeldingsprincipe behoorde te treffen.” (Freud 1919, 171) Freud onderscheidt het tragische affect niet van het unheimliche en Oedipus wordt hier opgevoerd om Freuds stelling [verlies van de ogen → castratieangst → Unheimlichkeit] te onderschrijven. Maar een thema kan meerdere affecten teweegbrengen of gedifferentieerder zijn van aard. [Kofman 1974, 146 : Freud n'estime pas utile de différencier ici l'impression d'inquiétante étrangeté de l'effet tragique produit par la tragédie d'Œdipe où intervient le même « thème » et qui est évoquée par lui pour justifier le passage – rapide – qu'il opère de la crainte de perdre les yeux à celle de la castration.]

**Maar vooral** worstelt Freud met het supplement van de literatuur. Freuds thematische lezing richt zich eerst op de titel, vervolgens op de vorm. Eerst op de inhoud, dan op de vorm. Hoewel: “De literatuur, van haar kant, wordt noch door inhoud noch door vorm beheerst, maar door het alchemistische verschijnsel ‘stijl’, dat vorm en inhoud op een zodanige manier met elkaar verbindt dat beide niet meer van elkaar kunnen worden gescheiden of zelfs maar zinvol worden onderscheiden.”<sup>21</sup> Dat lezen we bij Patricia de Martelaere over fictie in de literatuur. Freud daarentegen haalt vorm en inhoud uiteen en gaat hier voorbij aan wat Patricia de Martelaere ook wel de compositie als geheel noemt. “Het verhaal draait,” volgens Freud, “veeleer om een ander motief, waaraan ook de titel is ontleend en dat op de cruciale momenten telkens weer opduikt: het motief van de *Zandman*, die de kinderen de ogen uitrukt.” (Freud 1919, 167) Dat de titel die boven de tekst torent en er de kern van uitmaakt, meteen ook het thema zou bepalen, heeft alles met Freuds thematische lezing te maken, maar doet hoe dan ook vreemd aan voor

---

<sup>21</sup> De Martelaere, Patricia, *Een verlangen naar ontroostbaarheid*. Meulenhoff, Amsterdam, 2000, p. 146. Citaat uit *Echter dan werkelijk. Over 'fictie' in de literatuur*.

hedendaagse lezers. [Kofman 1974, 148: Premier argument, qui peut paraître étrange aujourd'hui, mais qui est lié, de toute nécessité, à un type de lecture thématique: le titre, qui domine de haut le texte et en indique le centre.] Het is ook opmerkelijk, wijst Kofman aan, dat Freud nergens signaleert dat de Zandman de ogen van de kinderen uitpikt om ze aan zijn kleintjes te voeren. Op die manier blijft het moederlijke karakter van deze figuur, die op het eerste gezicht mannelijk lijkt, verborgen. Naast de vader, dus ook de moeder!

**Vorm**, zo gaat Kofman verder, is de tegenhanger van thematiek. Freud beweert dat Olympia niet unheimlich kan zijn, door de satirische wending van de passage: "Ik moet echter bekennen – en ik hoop dat de meeste lezers van het verhaal mij zullen bijvallen – dat het motief van de pop Olympia, die de indruk wekt een levend wezen te zijn, beslist niet het enige motief is op rekening waarvan de weergaloos *unheimliche* werking van het verhaal geschreven moet worden, en zelfs niet het belangrijkste motief waaraan men deze werking zou kunnen toeschrijven. De schrijver zelf geeft aan de episode met Olympia een vagelijk satirische wending om de spot te drijven met de jongeman die te veel van zijn liefde verwacht, hetgeen evenmin de *unheimliche* werking ten goede komt." (Freud 1919, 167) Freud, wetenschapper, doorziet de satirische schrijfstijl (hij 'begrijpt' wat de schrijver bedoelt, hij kan er 'in' komen) en dat maakt hem immuun voor unheimliche effecten: hij staat erboven!

**Conclusies van Kofman:** leest men de tekst van Hoffmann en niet alleen de samenvatting van Freud, dan kan men zich afvragen of het satirische element alleen op dat punt van het verhaal verschijnt. En is de intellectuele onzekerheid over het genre wel werkelijk opgeheven aan het eind van het verhaal? Zijn de Unheimlichkeit te wijten aan Olympia enerzijds en die aan de Zandman anderzijds van natuur uit verschillend? Kunnen we beide 'thema's' wel scheiden? De conclusies van Freud zijn, aldus Kofman, het eindresultaat van een thematische lectuur die, ten onrechte, de specificiteit van fictie en verhaalstructuur uitspaart. [Kofman 1974, 149: qui, à tort, fait l'économie de la spécificité de la fiction et de la structure du conte.] Waarom...? Van alle vragen die beginnen met waarom, zijn er slecht weinig met een eenduidig antwoord. Waarom vliegen vogels maar ongeveer vijftig meter hoog? Ze moeten toch veel hoger kunnen? Elke dag maakt de Wetenschapswinkel in de krant De Standaard plaats voor een niet-alledaagse vraag van een lezer. "Inderdaad, meneer Jacques, ze kunnen veel hoger vliegen. En ze doen het ook. Maar vogels die twee of drie kilometer hoog vliegen, ziet u vanaf de begane grond niet meer, en dus lijkt het alsof er alleen maar laagvliegende vogels zijn."<sup>22</sup> Je moet al een vogelliefhebber zijn om dit te weten, maar ook daarzonder is het niet omdat je ze niet ziet, dat ze er niet zijn... Met een telescoop of verrekijker zie je

---

<sup>22</sup> De Standaard, 19 november 2004; de vraag is van Frederik Jacques en het antwoord van Kim de Rijck.

ze soms vliegen, heel hoog. En ook kun je ze soms horen en aan hun geluid, herken je de soort.

**Wat je niet ziet**, maar ook wat je weghoudt, wat je doet wijken ... komt door een andere deur weer binnen. Echt weg is het niet en overal zijn er sporen. Ook in deze tekst van Freud. Bij Kofman (en Derrida) vraagt het 'spoor' aandacht voor de context: niets bestaat buiten enig verband, de dingen zijn als sporen die naar elkaar verwijzen en die hun betekenis krijgen in een context. Zo'n spoor leidt ergens heen en dat spoor volgt Sarah Kofman: "Ze gaat op zoek naar symptomen van het persoonlijk fantasma van de auteur, ze deconstrueert het achterliggende metafysische (logocentrische) discours van de tekst. (...) Waar de logica van het fantasma de logica van het inzicht vervangt,"<sup>23</sup> vindt Kofman een aanknopingspunt. Ze is een spoorzoeker - wil ze overleven? - en speurt naar wat het achterliggende discours van Freud uitmaakt. Wat zegt hij? Wat ziet hij? Wat niet? Wat verlangt hij? Wat weert hij? Wat wil hij zich eigen maken? Wat houdt hij vreemd? Wat verklaart hij? En is daarmee alles gezegd? Wat ontsnapt hem? Wat ontsnapt ons?

## 1.2. Het werk van Eros en de doodsdrijf volgens Kofman

---

<sup>23</sup> Verdonck, Barbara, *Sarah Kofman, deconstructie en het geseksueerde subject*, p. 95.

*Freud wil het Unheimliche binden aan één thema. Voor Kofman is hiermee niet alles gezegd. Ze gaat op zoek naar wat Freud duister houdt en leest dit als een symptoom. Freuds tekst trekt Kofman naar zich toe en ze maakt zijn psychoanalytische interpretatie van 'der Sandmann' rigoureus rond. Waar Freud zwijgt, leest zij tussen de regels. Haar deconstructieve lezing plaatst het detail centraal dat door Freud moedwillig vergeten werd of aan hem voorbijging. Freud wordt zelf onderwerp van analytisch onderzoek. Wat is het 'andere' dat hij onbesproken laat? En schrijft de analyticus in hem niet telkens ook een nieuw verhaal? In dit onderdeel wijzen we met Kofman aan hoe Freud 'der Sandmann' naar zijn hand zet en hoe daarbij op de achtergrond al de doodsdriфт (die pas een jaar later met 'Jenseits des Lustprinzips' zijn intrede maakt) meespeelt.*



“**Wat heb je aan** een heleboel kennis als je de afmetingen van hemel en aarde, de uitgestrektheid van de zee, de banen van de sterren, de eigenschappen van kruiden en stenen, en de geheimen van de natuur kent, maar voor jezelf een gesloten boek blijft?”<sup>24</sup> Deze vraag van de dichter Petrarca brengt ons bij de volgende: Hoe ver kan men gaan, wil men het gesloten boek dat men zelf is open maken? En kan het wel, jezelf lezen? Blijft er niet altijd iets over, iets wat je zou kunnen noemen: onontcijferbaar? En kun je dat wel, kijken voorbij je eigen blinde vlek?<sup>25</sup> In *The purloined letter* vindt Poe's detective Dupin in het volle daglicht een door iedereen gezochte brief op een plaats waar niemand hem veronderstelt: in een voddige brievenhouder van karton en filigraan. Dupin treft de brief op de meest evidente plek, daar waar hij thuishoort, in een brievenhouder, klaar om er gevonden te worden door een ander dan hij die de handeling heeft gesteld. Toegepast: een ander dan de actor, een ander dan de schrijver is het die de maskerade kan doorzien. In het ontcijferen van schrijvers brailleschrift is de interpreterende lezer meer bedreven dan de schrijver zelf.

**Stellen wij ons even voor** dat de schrijver van *Der Sandmann* de man is met de blinde vlek, waarop Freud in het volle daglicht de Unheimlichkeit ontmaskert,

---

<sup>24</sup> Hellemans, Frank, *Met woorden gezegd. Francesco Petrarca*. Knack, 13 juli 2004.

<sup>25</sup> In *De encensering van de dood* (De Tijd, 3 september 2003) varieert Marc Holthof op deze vraag: «Want kan het wel dat een kunstenaar op een afstandelijke, kritische, rationele manier gaat onderzoeken hoe zijn eigen werk functioneert? Ontbreekt daarin niet iets essentieels, namelijk: afstand?»

evenwel op zijn beurt ook gehinderd door een eigen blinde vlek, waarop Kofman een nieuwe zoektocht start, evenwel op haar beurt ... Lezen zou dan zijn: communiceren met de blinde vlek.<sup>26</sup> “Om die blinde vlek kunnen we niet heen,” lezen we bij Hugo Bousset, “maar we kunnen er evenmin vat op krijgen.” (Bousset 2004, 34) Hoe leest Kofman Freud? Nauwgezet, zo kunnen we uit de inleiding op *Quatre romans analytiques* opmaken. Ze tast de grenzen af van Freuds onderzoek, gaat bovendien over die grenzen heen en denkt de psychoanalytische methode door tot aan de limiet. In haar analyse neemt ze alles op wat door Freud verdrongen wordt, ze geeft een onderkomen aan wat Freud op een zijspoor zet, ze verruimt het perspectief. Zo ent ze haar eigen lectuur op Freuds tekst tot ... een andere limiet verschijnt. [Kofman 1974, 13: Les quatre essais qui suivent, textes greffés sur quatre lectures de Freud constituent des réécritures des textes tuteurs. Poussant jusqu’au bout, le plus loyalement possible, l’interprétation freudienne, ils opèrent des déplacements tels qu’ils «surmontent», me semble-t-il, un type de lecture purement analytique.] En daar ontmoet ze datgene wat zich niet verklaren laat; de literaire factor van een tekst, van elke tekst. Ook Freud ontsnapt in zijn psychoanalytische interpretaties niet aan dat literaire surplus.

**Schrijft Freud romans?** Hijzelf pleit onschuldig: “Zou ik met deze uiteenzettingen ook aan vrienden en kenners van de psychoanalyse het oordeel ontlokken dat ik niet meer dan een psychoanalytische roman geschreven heb, dan is daarop mijn antwoord, dat ik de steekhoudendheid van deze resultaten zeker niet overschat.”<sup>27</sup> (Freud 1910, 114) Voor *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* tracht Freud de kritiek voor te zijn: “Voor het mislukken van een en ander treft dus uitsluitend schrijver dezes blaam, die de psychoanalyse ertoe gebracht heeft op basis van zodanig ontoereikend materiaal een attest af te geven.” (Freud 1910, 114) Freud levert een attest af op basis van enerzijds de levensgeschiedenis, het toeval en milieu en anderzijds de overgeleverde reacties van het individu. Zo tracht de psychoanalyse het wezen van het individu, in casu Leonardo da Vinci, te doorgronden, zijn oorspronkelijke psychische drijfveren bloot te leggen en ook de latere transformaties en ontwikkeling. Lukt dit, dan is het levensgedrag van de persoonlijkheid in kwestie opgehelderd als een samenspel van constitutie en noodlot, van innerlijke machten en uiterlijke krachten. Lukt dit niet, dan is dit niet te wijten aan de foutieve of tekort

---

<sup>26</sup> Communiceren met de blinde vlek was ook het thema van Georges Bataille. « De verhouding tussen het zichtbare en de blinde vlek wordt eindeloos weerspiegeld in de volgende paren: mens/God, profaan/heilig, het mogelijke/het onmogelijke, rede/nonsens, weten/niet-weten, hoop/wanhoop, dag/nacht, goed/kwaad, normaliteit/extremiteit, fatsoen/genot, plan/roes, berekening/impasse, arbeid/verspilling, wet/exces, rust/geweld, vrede/oorlog, beheersing/erotiek, leven/dood. Bataille tracht de confrontatie met de rechterpool in voornoemde duo’s aan te gaan. Zijn werk is een poging om met de leegte te communiceren. » (Bousset, Hugo, *Vuldrang in De geuren van het verwerpelijke*, Meulenhoff, Amsterdam, 2004, p. 34)

<sup>27</sup> Sarah Kofman leent deze woorden om er *Du roman analytique* (de inleiding op *Quatre romans analytiques*) mee in te leiden.

schietende methodiek van de psychoanalyse, maar aan het ongewisse en gebrekkige karakter van het materiaal dat de overlevering aangaande de persoon weet te bieden. Trekken we deze redenering door, dan komen we uit bij: wie grondig gedocumenteerd is, kan alles verklaren. En daartegen protesteert Kofman: ze verwijt Freud het kunstwerk zelf, de roman tot niet meer dan een verklaarbare inhoud te willen herleiden. Haar Leitmotiv wordt dan ook: "La psychanalyse ne laisse aucun reste." (Kofman 1974, 139)

**Geen romanschrijver** ben ik, schrijft Freud, over *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. Geen analyticus ben ik, schrijft hij over *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*.<sup>28</sup> (Kofman 1974, 15) Toch zijn het de predikaten "romans analytiques" die Kofman gebruikt voor Freuds interpretaties. Volgens Kofman schrijft Freud precies wat hij ontkent te schrijven: analytische romans. Wat zijn dat dan voor romans? De analytische roman werkt volgens een welbepaalde methode, maar, zo voegt Kofman er met een knipoog aan toe: « il y a de la méthode en toute folie.» (Kofman 1974, 15) Freud gaat volgens haar wel heel hardhandig te werk: zijn methodisch onderzoek wordt ingeleid door een gevaarlijke samenvatting en selectie van de tekst. Kofman is niet mals voor Freuds ingrepen: de tekst wordt mishandeld, verbrokkeld, verscheurd en herleid tot een extract dat een verborgen waarheid aan het licht brengt. De literaire schoonheid die verleidt, wordt door allerlei interventies van haar charmes ontdaan. Vertalingen en formele en semantische transformaties grijpen gewelddadig in de tekst in. Het origineel wordt daarbij vervormd, verminkt, geschonden en ontsierd. Het doel van deze brute actie is de analytische waarheid (de verklaring achter de waanzin van de tekst) blootleggen. Die staat dan voor het goede nieuws, maakt een einde aan de waanzin en aan de wankelmoedigheid of besluiteloosheid van de tekst. Zo ontstaat een eenduidige betekenis, een conclusie waarover men het grondig eens kan zijn. [Kofman 1974, 15: *celle-ci met fin au délire et à l'indécision du texte, suscitant la bonne entente d'un sens enfin univoque.*]

**Maar**, schrijft Kofman, methodisch onderzoek van dit soort maakt het eigene van de literatuur stuk. Freud eigent zich Hoffmanns tekst toe, en wel op een gewelddadige manier. Want wat blijft er over van een literaire tekst als je die ontdoet van alle poëtische en retorische effecten? Als je elke metafoor vertaalt in metapsychologische termen? Niets. Rien. De lezer is steevast de verliezer, beroofd als hij wordt door de analytische waarheid van het vrije spel met zijn fantasma's. De analytische fictie heeft dan als cathartisch effect dat de literatuur van haar schoonheid wordt ontdaan en dat haar verleiding wordt ontmaskerd als niet meer dan een lokaas, een narcoticum dat ons verblindt. Want daarachter zit

---

<sup>28</sup> In een voetnoot verwijst Kofman naar brieven aan Jones en Abraham waarin Freud het speelse aspect en het dilettantisme van deze studie inroept om het aanvankelijk anoniem verschijnen ervan te verantwoorden. Verder vermeldt Kofman ook een brief van Freud aan zijn vrouw waarin hij de studie bij haar naam noemt: un enfant « non analytique ».

verscholen: de logos waarvan een taal vol metaforen slechts de voorbode is of de waarheid die superieur is aan de confuse, obscure, dichterlijke taal. In *Aristote et les "présocratiques"* (Kofman 1974, 20-30) gaat Kofman in op Aristoteles' aanpak van de metaforische taal van de presocraten en ze komt er tot de conclusie dat ook zijn taal geenszins vrij is van metaforen. Want wie je ook bent of hoe je ook heet - Aristoteles, Freud of Plato -, als je schrijft, dan schrijf je telkens ook een nieuw verhaal. Het is aan geen enkele filosoof gegeven goddelijk te zijn, de breuk tussen logos en mythe is nooit compleet, de filosoof blijft altijd ook een beetje liegen, een beetje dichter: un peu un « menteur », un peu un poète. (Kofman 1974, 19)

**Lezen is** het zich toe-eigenen van een tekst: *der Sandmann* van Hoffmann wordt *der Sandmann* van Freud. Hoe Freud de novelle van Hoffmann inpalmt, licht Kofman in detail toe. Maar Kofman doet meer dan dat: niet alleen onderwerpt ze Freuds interpretatie van *der Sandmann* aan een psychoanalytische kritiek, maar ook vult ze daar waar Freud hoofdzakelijk tekstuele effecten weglaat, de psychoanalytische interpretatie van het verhaal *der Sandmann* aan.<sup>29</sup> Kofman leest *der Sandmann* én *das Unheimliche* en luistert dubbel naar de twee verhalen die ze hoort. Het resultaat is psychoanalyse in tweevoud. Hoffmann, Freud, Kofman. De schrijver, de analyticus, de filosoof. "Literatuur, psychoanalyse, filosofie. Wie van de drie heeft het laatste woord?"<sup>30</sup> Kofman valt het voordeel van de tijd te beurt. Ze legt haar oor te luisteren op zo'n manier dat geen detail aan haar aandacht ontsnapt. In die bekommernis om het meest marginale detail zit een overeenkomst met de meest orthodoxe psychoanalyse (en meer bepaald met Freuds werkwijze in *die Traumdeutung*), en het centraal plaatsen van dat detail is een belangrijk effect van een deconstructieve lectuur.<sup>31</sup> "La finesse de l'ouïe est en rapport avec l'obliquité du tympan." (Kofman 1984, 92) De zin is te mooi om te vertalen... Ze wordt door Kofman aangehaald waar ze verwijst naar een werkwijze die ze deelt met Derrida: het detail dat slechts secundaire aandacht krijgt of aan de zijlijn staat, komt in het centrum. Het was Freud die ons op het spoor bracht van het detail, maar Derrida die de sporen wisselde. Aan Derrida schrijft Kofman het predikaat 'unheimlich' toe, aan Freud 'étrange': "particulièrement « étrange », lui aussi". (Kofman 1974, 141)

---

<sup>29</sup> Large, Duncan, *Kofman's Hoffmann*, in *Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, Cornell University Press, New York, 1999, p. 72: « ... a doubly psychoanalytic technique that works on the level both of the Hoffmann story, for which it seeks to provide a more adequate interpretation, taking account of more of its (specially *textual*) effects that Freud chooses to omit, and on the level of Freud's interpretation, which is itself subjected to a psychoanalytic critique. »

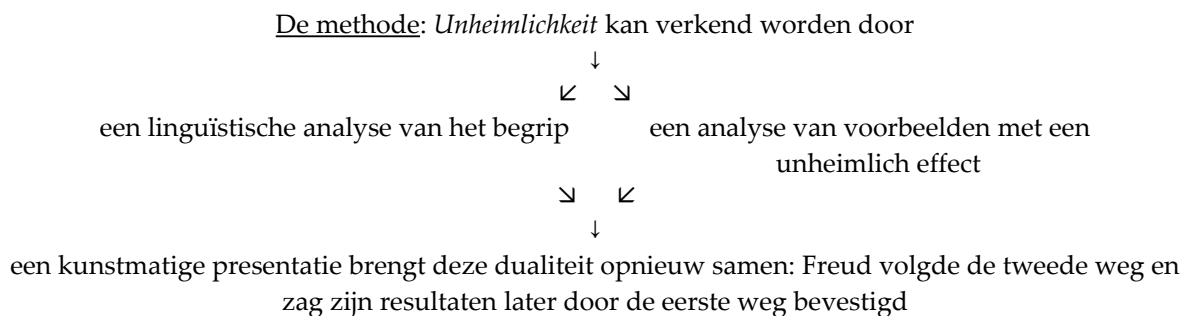
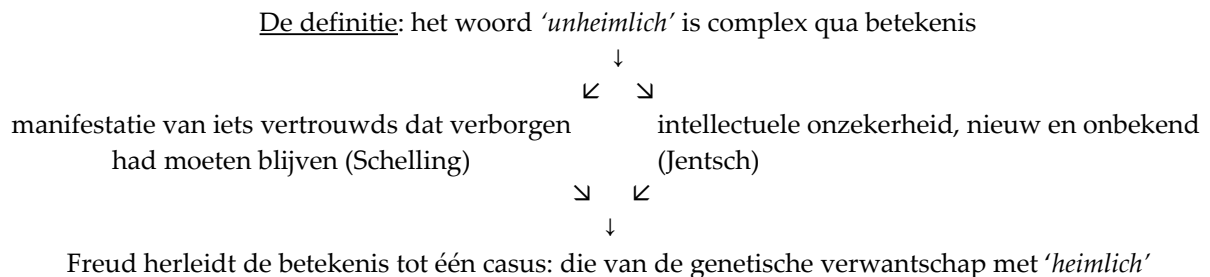
<sup>30</sup> Dit citaat betreft de eerste zinnen van het voorwoord op *Poe-Lacan-Derrida. De gestolen brief*, ingeleid door Léonard van Tuijl. Sun, Amsterdam, 1989.

<sup>31</sup> Large, Duncan, *Kofman's Hoffmann*, in *Enigmas*, p. 72: «Her concern with detail is a paraphrase of Freud in *The Interpretation of dreams*, and in *Un philosophe 'unheimlich'* she brings together deconstruction and psychoanalysis...»



**Kofman begint** haar analyse van *Unité, multiplicité de l'inquiétante étrangeté* met een zin die al onmiddellijk als conclusie kan gelezen worden: "L'inquiétante étrangeté : texte dominé par une recherche qui, à aucun moment, ne s'accomplit sans être immédiatement annulée: le travail d'Eros s'y trouve toujours miné en silence par celui des pulsions de mort." (Kofman 1974, 138) In stilte wordt het werk van Eros telkens weer ondermijnd door de aandrang van de dood. In het verlangen naar eenheid dat Freuds onderzoek stuurt, wordt telkens weer een bres geschoten door het inlassen van een nieuw onderscheid. Zo'n nieuwe verdeling wordt vervolgens door Freud opnieuw uitgegomd ten voordele van de eenheid, om wat later weer uiteen te worden gedreven, én weer samengebracht, met een kunstgreep of krachttoer hier en daar. Kofman geeft daar voorbeelden van. (Kofman 1974, 138-149)

### Hoe Freud tot een eenheid herleidt



### Hoe de dualiteit terugkeert



Na alle opdeling komt Freud opnieuw uit bij het uitgangspunt: alleen het Unheimliche dat voortkomt uit verdrongen complexen is een universeel gevoel. Animistische gedachten zijn een individuele zaak en niet meer de zaak van een ontwikkeld man, is de teneur van Freuds gedachtegang. Anderzijds rest ons een unheimlich gevoel, een gevoel dat we met zijn allen delen, maar dat vaak opzij wordt geschoven. Geen eenvoudig gevoel want, positief en negatief tegelijk, sluit het zijn tegengestelde in zich op. Esthetici denken het weg als verwaarloosbaar of doen er het zwijgen toe, schrijvers verleiden ons eerst met schoonheid om er ons dan toch toe te brengen, en Freud besteedt er een meer dan marginale aandacht aan. Hij verwacht, schrijft Kofman, 'unheimlich' de grenzen van positief en negatief.

**Vanwaar die verwarring?** Om dit na te gaan, richt Kofmans close reading zich speciaal op de marginale elementen uit Freuds tekst: voetnoten, selecties, lacunes, terzijdes ... In *Résumer, interpréter* (Kofman 1974, 99-134) toonde Kofman al aan hoe ook de samenvatting van Jensens *Gradiva* zorgvuldig op Freuds komende thematische interpretaties was geselecteerd. Vreemd toch, want is het niet net de aandacht voor het kleinste detail die de freudiaanse methode origineel maakt? [Kofman 1974, 102: L'originalité de la méthode freudienne ne réside-t-elle pas dans l'importance accordée aux moindres détails?] Wat drijft Freud, die zichzelf schijnbaar achteloos omschrijft als weinig gevoelig voor unheimliche effecten, er trouwens toe om de Unheimlichkeit tot onderwerp te maken? Is hier sprake van ontkenning, loochening? Enkele pagina's verder volgt namelijk het verslag van een eigen unheimliche ervaring: op stap in een Italiaanse stad wilde Freud een buurt bekend voor prostitutie vermijden, en toch, tot drie maal toe liep hij er 'verloren'. Een uitgangspunt voor zijn analyses, zo verklaarde Freud in zijn studie van de Mozes van Michelangelo, is de sterke indruk die literatuur en beeldhouwwerken op hem maken.<sup>32</sup> Wat drijft hiér dan zijn verlangen tot begrijpen, vraagt Kofman zich af, als de gebruikelijke motivatie ontbreekt? [Kofman 1974, 138-139: on peut se demander ce qui commande ici le désir d'intelligibilité, puisque manque la motivation habituelle.] Om de geest van de lezer op te frissen vat Freud *der Sandmann* samen, maar hij laat hier en daar een merkwaardig detail weg; zoals: dat de Zandman wel eens een vrouwelijke figuur zou kunnen zijn... Hier suggereert Kofman dat het Freud nu eenmaal beter uitkomt om de associaties met de moeder achterwege te laten. Met Kofman krijgt de moeder de plaats terug die Freud haar had ontzegd: niet de vader en de castratieangst maken de kern uit van Nathanaels psychotische symptomen, maar het onderdrukte verlangen naar zijn moeder en het daaruit voortvloeiende doodsverlangen.

**Freud sluit** het tweede deel van *Het 'Unheimliche'* af als volgt: "Het gebeurt dikwijls dat neurotische mannen verklaren dat het vrouwelijk genitaal iets *Unheimlichs* voor hen is. Dit *Unheimliche* is echter de toegangspoort tot het oude thuisland van het mensenkind, tot het oord waar iedereen ooit en in de aanvang heeft verwijld. 'Liefde is heimwee', wordt wel eens schertsend gezegd, en wanneer iemand over een oord of landschap droomt en nog in dromende toestand denkt 'ik ken die plek, ik ben er al eens geweest', mogen wij in de duiding daarvan het genitaal of het lichaam van de moeder substitueren. Het *Unheimliche* is dus ook in dit geval datgene wat eertijds het thuis, het oude vertrouwde was. Het voorvoegsel 'un' van dit woord is evenwel het merkteken van de verdringing." (Freud 1919, 187) De moeder als plaats waar het begon maar ook daarvoor was ze er al. Haar bestaan dat voorafgaat, laat het kind het raden naar een tijd die niet was, naar een plaats die nergens heet. Womb to tomb?<sup>33</sup> Een kind dat de vraag stelt naar zijn

---

<sup>32</sup> Dat Freud aangegrepen wordt door zijn onderwerp blijkt ook uit volgende opmerking uit zijn studie over Leonardo da Vinci: «Ik ben als anderen ook gezwicht voor de aantrekkingskracht die uitgaat van deze grote en raadselachtige man ...» (Freud 1910, 114)

<sup>33</sup> Populaire Engelse uitdrukking voor 'van de wieg tot het graf'.

eerste begin krijgt bij het antwoord onvermijdelijk ook de lastige bijgedachte dat de baarmoeder, de moederschoot, die eerste thuis, ook de angstaanjagende woonplaats is van wat aan het leven voorafgaat, het niets, de dood.<sup>34</sup> Bij schrijvers met een levendige verbeelding moet daar wel onrust van komen. "The first really *lived* year of my life," schreef Virginia Woolf over het jaar 1897. Het is het jaar waarin zij voor de tweede keer met de dood te maken krijgt. "Alsof zij vanaf dat moment bij zichzelf onderzocht wat 'leven' eigenlijk inhield." Echt *leven* is (ook) door de dood gaan. Schrijven en lezen werd een levenslang project, verslaafd als ze was "aan die bovenpersoonlijke manier van er zijn en er niet zijn."<sup>35</sup>

**Er zijn en er niet zijn.** Wat weet de dichter van de dood behalve dat hij hem op de hielen zit? "Ik ben nu eenmaal een rusteloos iemand, niet zozeer omdat ik dingen die ik al duizend keer heb gezien nog eens wil zien, als wel omdat ik net als een zieke door te gaan verliggen de pijn steeds weer opnieuw probeer te verzachten."<sup>36</sup> Het is het (voorlopige) slot van een onvoltooide brief van Petrarca, een zelfportret voor het nageslacht, uit 1370 wellicht. Onrust moet je wegschrijven, bedwingen met de pen. Telkens weer. Zo'n zes eeuwen later schrijft Kofman: De noodzaak om te schrijven (en niet luidop te vertellen) vervangt niet gewoon het woord, maar toont de onvermijdelijkheid voor het leven om steeds te passeren via de dood. [Kofman 1974, 155: Elle marque la nécessité qu'a la vie de passer toujours par la mort.] *Der Sandmann* begint met brieven vol (nare) jeugdherinneringen van Nathanael. Nathanael had zijn jeugdherinneringen ook doodgewoon kunnen vertellen, in een levende taal (want slechts vijftien dagen scheiden hem van het weerzien met zijn vriend Lothar), maar hij fixeert ze, door ze op te schrijven. Brieven in een verhaal zijn een verhaal dat zichzelf al aan het schrijven is, ze hebben een vaste, gefixeerde vorm. Hoffmann begint dan ook zonder begin, meent Kofman, en dat het begin afwezig is, (dat er al begonnen is voor het begin) toont hoe de dood staat ingeschreven in de tekst. [Kofman 1974, 155: La mort se trouve inscrite originairement dans son texte, du fait même qu'il commence par une absence de commencement.] Vreemd genoeg slaat Freuds samenvatting de brieven over...

**Freud worstelt** met de dood. Door elke dualiteit telkens weer tot een eenheid te willen brengen, tracht hij de dood weg te schrijven. En toch verschijnt die telkens opnieuw in de contradicties van de tekst. Freuds reductie tot één thema en het daaraan binden van de Unheimlichkeit is een schijnbeweging tegen de eigen

---

<sup>34</sup> Thurschwell, Pamela, *Sigmund Freud*, Routledge, London, 2000, p. 119: « The womb, the earliest home of us all, may logically also seem like a terrifying deathlike place, which predates our own existence. »

<sup>35</sup> Groen, Hein, *De ruimte van Virginia Woolf*. Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1998, p. 58-59.

<sup>36</sup> Petrarca, Francesco, *Brieven*, vertaald door Frans van Dooren. Athenaeum, Amsterdam, 1998, p. 261-262.

doodsdrift in. *'Jenseits des Lustprinzips'* (1920) werd een jaar na *Das 'Unheimliche'* geschreven, met als achtergrond de oorlog, de dood, de doodsdrift. Tot 1920 was de dood in de geschriften van Freud aanwezig als de dood van een ander, in de eerste plaats de vader (als onbewuste doodswens omdat de vader de wet stelt en belet dat het kind de moeder voor zich alleen kan opeisen) of ging de aandacht naar de dood van geliefde personen en de rouw. "De eigen dood kwam veel minder ter sprake, omdat de verhouding tot de eigen dood volgens Freud ondergeschikt was aan de verhouding tot de castratie." (Van Coillie 2004, 43)



Kofman merkt voortdurend op hoe Freud zijn interpretatie van de Unheimlichkeit in *der Sandmann* naar de castratieangst toeschrijft.

"Vóór de invoering van de doodsdrift in 1920 was Freuds theorie gebaseerd op twee met elkaar verbonden axioma's: het *lustprincipe* en de *psychische continuïteit*. Deze theorie impliceert dat het psychisch apparaat onder de heerschappij staat van het lustprincipe enerzijds en dat elke psychische activiteit als betekenisvol moet worden gedacht anderzijds. Elke psychische activiteit moet worden beschouwd als een streven naar lust of als een vermijden van onlust." (Geyskens & Van Haute 2003, 26-27) "Als er toch onlust optreedt, zoals in de neurose, dan moet deze tot een verdrongen, infantiele lustervaring worden teruggevoerd." (Geyskens & Van Haute 2003, 11)



Door alleen de definitie van Schelling te weerhouden, schrijft Kofman, benadrukt Freud de terugkeer van een verdrongen ervaring en dit specifieke domein (van wat aan verdringing is onderworpen) is wel degelijk het onderwerp van de psychoanalyse. Bovendien laat Freud zo ook veronderstellen dat het Unheimliche niet te scheiden is van wat 'positieve' esthetische gevoelens zijn: het esthetisch plezier dat we ervaren bij wat we mooi vinden, ontlenen we ook aan verdrongen infantiele fantasma's. Het Unheimliche is er de negatieve vertaling van, omdat het Über-ich de openlijke confrontatie met de realisatie van zijn verlangen niet aandurft. [Kofman 1974, 140: *une réalisation si franche du désir.*] Beide uitingen (positief en negatief) worden in 1919 door Freud tot lustervaringen teruggebracht.

"Na de Eerste Wereldoorlog werd Freud evenwel geconfronteerd met getraumatiseerde veteranen wier symptomen niet aan de logica van het lustprincipe beantwoordden. De kliniek van de oorlogsneurosen dwong Freud om zijn theorie van het lustprincipe te overdenken. Wat deze getraumatiseerde patiënten in hun dromen en symptomen steeds opnieuw herhaalden, waren immers geen onbewuste lustervaringen, maar integendeel pijnlijke gebeurtenissen

die op geen enkel ogenblik lustvol waren geweest.”(Geyskens & Van Haute 2003, 12) Iets demonisch is aan het werk, naast het lustprincipe. Freud oppert de “hypothese dat de fundamentele oppositie in het driftleven niet seksuele driften versus Ik-driften is, maar levensdriften versus doodsdriften.” (Van Coillie, 43) Freud probeert de doodsdrift te denken als: “dat het menselijk verlangen doordrongen is van een radicale negativiteit die niet kan worden begrepen vanuit de seksuele drift.” (Van Coillie 2004, 48)



Door aan de Unheimlichkeit een meer dan marginale aandacht te besteden, verwacht Freud de grenzen tussen positief en negatief. [Kofman 1974, 141: En prêtant à l'inquiétante étrangeté une attention autre que marginale, Freud brouille donc «étrangement» les limites du positif et du négatif.] Freud zit in deze tekst al gewrongen met een neerwaartse beweging die hij later de doodsdrift zal noemen.

“De benamingen ‘levens-’ en ‘doods’drift scheppen een verkeerde verwachting. Eros en thanatos zijn beter, omdat ze ons verplichten meer aandacht te besteden aan de betekenis die we eraan toekennen. Eros is van de orde van de verstrengeling, de versmelting, het samenvoegen van disparate elementen tot een steeds groter geheel, de fusie waarbinnen de afzonderlijke eenheden ophouden te bestaan. Thanatos is de verbrokkeling, de explosie, het uit elkaar spatten van een eenheid, de *big bang*, waarbij de voorheen opgebouwde kracht en spanning vrijkomen en opgebruikt worden. (...) Thanatos is de dood van eros, de thanatosdrift vernietigt de eenheid, doet het grotere geheel uit elkaar vallen in afzonderlijke elementen. Eros is de dood van thanatos, de erosdrift vernietigt de afzonderlijke elementen door ze te versmelten tot een eenheid. De twee houden elkaar in stand op grond van een eindeloze afwisseling.” (Verhaeghe 1999, 188-189)



De interne contradicties, de splitsingen en de telkens weer afgedwongen eenheid in *das ‘Unheimliche’* maken deze tekst tot een overgangstekst: van een tweeledig model (het lust- en realiteitsprincipe<sup>37</sup>) gaat Freud over naar een driedelig (de introductie van de doodsdrift). Freud verwoordt dit niet, maar we

---

<sup>37</sup> Verhaeghe, Paul, *Tussen hysterie en vrouw. Een weg door honderd jaar psychoanalyse*. Acco, Leuven, 1987, p. 118: « Het realiteitsprincipe behelst de invloed van de buitenwereld » en p. 107: « Nader bekeken is dat realiteitsprincipe niets anders dan een nadenkend lustprincipe, een lustprincipe dat ook niet ontdaan is van gezond verstand en opgemerkt heeft dat het onmiddellijk willen bekomen van lust heel vaak gevolgd wordt door een nog veel grotere mate van onlust, zeggen we maar : straf. Wijs geworden door ondervinding kiest het dan ook eieren voor zijn geld, d.i. uitstel van bevrediging tot deze mogelijk wordt binnen sociaal aanvaardbare situaties.»

lezen het in het systeem van zijn tekst: "Il le dit sans le dire." (Kofman 1974, 141)

"Het demonische was volgens Freud nauw verbonden met het nirwanaprincipe (het streven naar een toestand van totale spanningsloosheid, het verlangen naar 'nooit meer verlangen'), maar zou vooral tot uitdrukking komen in de herhalingsdwang. (...) In werken die na *Aan gene zijde van het lustprincipe* verschenen wees Freud op steeds meer fenomenen die het bestaan van de doodsdrijf leken te bevestigen: het primaire masochisme, de agressieve en destructieve driftneigingen en de 'allgemeine Verneinungslust'." (Van Coillie 2004, 48) "In *Aan gene zijde van het lustprincipe* zegt Freud dat de functie van de herhalingsdwang<sup>38</sup> eerder bestaat in *de ontwikkeling van angst*." (Geyskens & Van Haute 2003, 34) "Door het trauma te herhalen neemt het kind er een actieve positie tegenover in. Hij wordt tijdens de herhaling het subject van het trauma in plaats van het passieve slachtoffer." (Geyskens & Van Haute 2003, 38)



Het genot dat ontleend wordt aan verleiding (door de schoonheid die de schrijver inbrengt) bedekt een negatief gevoel dat óók genot oplevert: het is het soort 'jouissance'<sup>39</sup> dat geboren wordt uit angst. Onder de huid van de tekst herhaalt zich het trauma om alsnog vat te krijgen op waar we geen blijf mee weten.<sup>40</sup> Die unheimliche verbinding van genot en angst - het herhaald oproepen ervan wijst de doodsdrijf als oorsprong aan / [un plaisir aussi qui relève de la pulsion de mort parce que lié au retour et à la répétition. Kofman 1974, 140-141] - levert een plezier op dat masochistisch is van aard.

**Conclusie van Kofman:** er is geen esthetisch gevoel waarin de dood niet meespeelt. Kunst bestaat niet zonder de dood en in het esthetisch genot is de dood altijd betrokken. Wat de traditionele esthetica achter het rigoureuze onderscheid tussen twee types van gevoelens tracht te camoufleren, is dat de dood altijd

---

<sup>38</sup> « Er bestaat een herhalingsdwang die het lustprincipe overheerst. » (Paul Verhaeghe in *Tussen hystérie en vrouw. Een weg door honderd jaar psychoanalyse*. Acco, Leuven, 1987, p. 115)

<sup>39</sup> Kofman gebruikt hier de Lacaniaanse term 'jouissance' waarover Paul Verhaeghe in *Tussen hystérie en vrouw. Een weg door honderd jaar psychoanalyse*. Acco, Leuven, 1987, p. 155-156: « Deze lust dient dan, zoals we reeds opmerkten, begrepen te worden als Lacans 'jouissance de l'Autre', het kind als passief object van het genieten van de Ander. Over wiens verlangen gaat het hier eigenlijk? (...) Het is het verlangen van de eerste grote Ander, de moeder. »

<sup>40</sup> « Met betrekking tot de klinische praktijk lijkt Freud het eens te zijn met de verzuchting van Ferenczi dat de *doodsdrijf* een activiteit uitdrukt, terwijl het in traumatische ervaringen en in de hulpeloosheid van de prille kindertijd gaat om ervaringen van radicale passiviteit. » (Geyskens en Van Haute 2003, 166)



werkzaam is in het positieve esthetische gevoel. Eros en Thanatos zijn onscheidbaar: elk plezier is gemengd. Er is geen kunst waarin niet tegelijk twee soorten genot meespelen: de eerste ontleend aan verleiding en de tweede aan wat daar al voorbij (jenseits) ligt: de dood. Beide zijn met elkaar verstrengeld.<sup>41</sup> Die vermenging, die onlosmakelijke verbinding van Eros en Thanatos staat ingeschreven in de tekst van Freud. *Das 'Unheimliche'* IS unheimlich, net zoals een kunstwerk dat door zijn schoonheid de aandacht trekt en daarmee allerlei verdrongen fantasma's uit het zicht houdt. Wat ons verleidt in kunst functioneert als een blikvanger, zodat we even niet meer letten op het andere. Freud schrijft het ene alle verantwoordelijkheid toe (de Zandman in al zijn angstaanjagende verdubbelingen is tot alles in staat) en het andere schrijft hij weg: het levenloze, de pop Olimpia die nog niet tot leven is gewekt, de dood, de moeder in de figuur van de Zandman. Met het Unheimliche is Freud een negatief gevoel op het spoor (dat ook genot oplevert, maar van masochistische aard en gebrand op herhaling), dat via de herhalingsdwang wat later zal uitmonden in de doodsdrijf.

Vanaf dat moment wordt het 'Eros & Thanatos', zeker voor Kofman die beide driften als één aan het werk ziet in de kunst, en eigenlijk in elk geschrift van een auteur. Dus ook in deze tekst van Freud die Kofman geduldig ... restaureert.

---

<sup>41</sup> Later lezen we dit expliciet in Freuds *Die endliche und die unendliche Analyse*: « De twee basisprincipes van Empedocles –*philia* en *neikos* – zijn in naam én in functie dezelfde als onze twee oerdriften *Eros* en *destructie*; de ene tracht het bestaande te bundelen in steeds grotere eenheden, de andere wil deze combinaties ontbinden en de daardoor ontstane bouwsels vernietigen. » (Freud 1937, 257)

## Hoofdstuk 2

### FICTIE EN HET ECHE LEVEN

#### 2.1. Dromen dat het echt is of het verhaal als compromis

*Bij de interpretatie van Freuds tekst en de vergelijking met 'Der Sandmann' komt Sarah Kofman iets belangrijks op het spoor: ze ontdekt een lacune, een ontbrekend element, een plaats waar Freud er het zwijgen toe doet. Kofman gaat tewerk zoals bij de droomduiding en reconstrueert de spanning tussen het manifeste en het latente niveau van 'Der Sandmann'. Tussen de manifeste tekstlaag en de latente achtergrond bestaat een discrepantie die Freud grotendeels blootlegt,*

*afgezien van het 'vrouwelijke' element: wat ontbreekt is de vrouw, de moeder. Met Kofman lezen we 'der Sandmann' als palimpsest: in de diepte ligt de oerscène verborgen die door Nathanael noch door Freud kan worden gedacht. Bijgevolg: Kofman restaureert en geeft op die wijze aan Freuds tekst een nieuwe vader; één die het beter kan...*



**'En als je droomt,'** vroeg ik, 'doe je dat dan in het Chinees, in het Engels, in het Portugees of wat?' 'Chinezen dromen niet,' antwoordde ze, beeldschoon. Ze knipperde haast onmerkbaar met haar ogen en voegde eraan toe: 'Dat hebben ze niet nodig.' Met Lissabon als achtergrond staat deze aparte conversatie te boek in *De bloemsteelsteek* van Clara Pinto Correia.<sup>42</sup> Wordt hier dan niet gedroomd? Echt niet? Of gaat de ziel te paard? Deze laatste wijze van spreken lenen we voor de gelegenheid van Harry Mulisch. In de roman *Het stenen bruidsbed*<sup>43</sup> wordt Norman Corinth uitgenodigd voor een congres in Dresden, de stad die hij in de Tweede Wereldoorlog mee tot een ruïne bombardeerde. Hij ziet op tegen de reis, tegen de confrontatie met zijn verleden en voelt merkwaardig genoeg bij aankomst ... helemaal niets.<sup>44</sup> Tot het hem begint te dagen dat zijn ziel hem nareist, te paard. Incognito komt de ziel en alleen, terwijl zij weet heeft van de vergeten herinnering en haar drager al dagen op haar wacht. Een ziel laat zich niet motoriseren. Ze komt wat later, maar ze komt...

**Wat onbewust aanwezig is,** verschijnt in allerlei vormen en gedaanten: dromen, versprekingen, verdringing, vergissingen, associatieve invallen, reacties van weerstand en overdracht. De koninklijke weg naar het onbewuste; de droom, krijgt van Freud de meest bevoorrechte plaats. In *De droomduiding* (Freud 1900) stelde Freud "dat de droom altijd en uitsluitend een wensvervulling is." (De Block 2003, 43) Dat het om de vervulling van een wens gaat, is gemakkelijk staande te houden als het over kinderdromen gaat: "Kinderdromen vervullen vaak eenvoudige, duidelijke verlangens – met vakantie gaan, aardbeien eten en dergelijke – en ze doen dat vrijwel zonder vervorming. Ze bevatten simpele beelden, die nauwelijks

---

<sup>42</sup> Correia, Clara Pinto, *De bloemsteelsteek*. Arena, Amsterdam, 1991, p. 136. Correia (Lissabon, 1960) werkte deze roman, waarin een ingenieus borduurpatroon vrouwen met elkaar verbindt, uit rond de bloemsteelsteek; een borduursteek waarbij men steeds een steek vooruitgaat en een halve achteruit, wat een rechte lijn oplevert.

<sup>43</sup> Mulisch, Harry, *Het stenen bruidsbed*. De Bezige Bij, Amsterdam, 1983, p. 30.

<sup>44</sup> De Berg, Henk, *De mantel der zedelijkheid*, Kampen, Klement, 2003, p. 29: «De patiënt verdringt immers met het doel niet meer te weten.»

interpretatie vergen.”(De Berg 2003, 39) Freud geeft in *De droomduiding* het voorbeeld van zijn driejarige dochter Anna, die in haar nachtelijke droom zelf de bootreis afmaakt die overdag te kort was geweest van duur.<sup>45</sup> “Kortom, de droom beeldt de bevrediging van haar wens uit op hallucinatorische wijze. Door de droom wordt de aanvankelijke frustratie vervangen door genot.” (De Block 2003, 44).

**Even vlot** gaat die omzetting bij dromen die gestimuleerd worden door lichamelijke behoeften zoals honger en dorst: onze dromen “bevredigen er op een onverhulde manier bewuste verlangens. We dromen dan dat we van een overvloedige maaltijd genieten of met grote teugen water drinken.”(De Berg 2003, 39) Uit de gewaarwording van dorst, schrijft Freud, komt “de wens tot drinken voort, en deze wens laat de droom mij in vervulde vorm zien. (...) Als ik erin slaag mijn dorst te paaien met de droom dat ik drink, behoef ik niet wakker te worden om hem te lessen. Het is dus een gemakzuchtige<sup>46</sup> droom.” (Freud 1900, 173) “We dromen dan bijvoorbeeld dat we niet op hoeven te staan of niet zwanger hoeven te worden.” (De Berg 2003, 40) Het gaat hier om de denkbeeldige bevrediging van lichamelijke of pseudo-lichamelijke behoeften en verlangens. Dromen nemen dan de plaats in van het handelen, “zoals ook anders in het leven wel gebeurt. Helaas kan de behoefte aan water om de dorst te lessen niet met een droom bevredigd worden...” (Freud 1900, 173) Dromen spiegelen ons een activiteit voor, maar ons lichaam wil niet mee: het wil slapen en niet onderbroken worden door welke aandrang ook. Een duidelijk droomvoorbeeld van dit verlangen is dat van een jonge collega van Freud die met hem de slaaplust leek te delen. De slaper droomde hoe hij in een ziekenhuisbed sliep en zichzelf zo dus al de activiteit van het zich verplaatsen naar het ziekenhuis kon besparen: “Hij zei al dromend bij zichzelf: als ik dan al in het ziekenhuis ben, hoef ik er niet eerst nog eens naar toe te gaan, draaide zich om en sliep verder. Hij had daarbij het motief van zijn droom onverbloemd tegenover zichzelf toegegeven.” (Freud 1900, 174)

**Het motief van de droom** ... Is dat de slaap die zich niet wil laten storen? De slaap eist haar rechten op: men wil slapen, men wil doorslapen, men wil uitgeslapen zijn. Maar soms dringt een andere prikkel te sterk aan en slaagt alleen de droom er in om de slaapwens te verzoenen met de opheffing van een andere wens (zoals honger of dorst). Men slaapt maar beleeft in de droom de hallucinatorische vervulling van die wens (die niet echt vervuld wordt, maar waarvan de aandrang de slaap tenminste niet meer onderbreekt).

---

<sup>45</sup> «De kleine meid was voor het eerst over het meer gevaren, en de bootreis was haar te snel omgevlogen. Op de aanlegplaats wilde zij de boot niet verlaten en weende bittere tranen. De volgende morgen vertelde zij: vannacht ben ik over het meer gevaren. Laat ons hopen dat de duur van deze droomvaart haar méér heeft bevredigd.» (Freud 1900, 179)

<sup>46</sup> Freuds term voor dromen van dit type is: Bequemlichkeitsträume.

Dat de gans van maïs droomt, zoals het varken van eikels en de kip van gierst, dat denken mensen.<sup>47</sup> (Freud 1900, 181-182) Maar waarom roepen de ganzen? Ook daarvan denkt elke mens het zijne. 'Omdat niemand het ze verbieden kan,' zegt de vader uit Carl Friedmans roman *Tralievader*. Ze roepen: 'Wij gaan waarheen we willen, wij gaan waarheen we willen.' Waarop de moeder verbetert: 'De ganzen roepen omdat ze anders afdwalen of in de lucht op elkaar botsen.' De vader heeft de oorlogsjaren overleefd in een kamp, en de moeder, Bette, heeft op hem gewacht. En de kinderen? Die geven de voorkeur aan het antwoord van hun vader...<sup>48</sup> Want kinderdromen gaan net als dagdromen ook overdag recht op hun doel af.

**De wens om te slapen** verzoenen met een wens die tijdens de slaap niet echt kan worden vervuld, dat is dus wat de droom doet. De droom zoekt een compromis. Maar wat met de traumatische droom? De droom die terug te voeren is op een mentale schok? De droom die ons passief overlevert aan steeds dezelfde verlamme herinnering? Hoe kan hier sprake zijn van wensvervulling? Na de Eerste Wereldoorlog merkte Freud dat de dromen van getraumatiseerde veteranen onmogelijk konden worden herleid tot het imaginair vervullen van een wens; een vaststelling die de heerschappij van het lustprincipe op de helling zette. Deze nachtmerries van de meest angstaanjagende soort hernamen een trauma; en dat zo herhaaldelijk dat Freud bij de herhalingsdwang uitkwam. Vreemd genoeg riep dit soort dromen de angst opnieuw op, waardoor Freud in *Aan gene zijde van het lustprincipe* tot de constatering kwam dat "de functie van de herhalingsdwang eerder bestaat in *de ontwikkeling van angst*." (Freud 1920, 128) Met het opzoeken van de angst en door het trauma actief te herhalen, probeert de dromer alsnog het tij te keren.<sup>49</sup> "Zulke dromen zouden kunnen voortkomen uit het onbewuste verlangen van de dromer het trauma te verwerken door er zich steeds weer mee te confronteren (het *durchzuarbeiten*)." (De Berg 2003, 40) De wens zou dan bestaan in het *nachträglich* kunnen afrekenen met een onverdraaglijke werkelijkheid. De wens kan zo ook de vorm aannemen van eindelijk een punt te willen zetten achter wat zuiver onlust is! Maar op het moment dat Freud *Das 'Unheimliche'* schrijft, is van

---

<sup>47</sup> In *Autobiografies. Du chat Murr d'Hoffmann* stelt Sarah Kofman de vraag of het dierlijke instinct wel samengaat met de capaciteit tot dromen. Honden, vooral jachthonden, dromen hevig. Maar afgezien van Hoffmanns kat Murr is het volgens Kofman niet zo zeker dat poezen dromen. (Kofman 1976, 54-55) Toch toonde Jouvett aan dat een droomtekort bij katten kon leiden tot hyperseksualiteit en zelfs tot de dood. Recent onderzoek stelt dat het lichaam met zekerheid REM-slaap nodig heeft, maar het is nog onduidelijk of dat ook dromen impliceert. (De Block 2003, 42)

<sup>48</sup> Friedman, Carl, *Tralievader*. Uitgeverij van Oorschot, Amsterdam, 1991, p. 29.

<sup>49</sup> «De angst en de paniek die tijdens het trauma niet tot ontwikkeling konden komen, moeten *retroactief* opgewekt worden.» (Geyskens & Van Haute 2003, 40)

een zuivere vorm van onlust nog geen sprake. Of het nu om een droom of om een nachtmerrie gaat, in beide gevallen houdt Freud vast aan de functie van wensvervulling: de ene keer wordt de wens getoond in een duidelijke vorm, de andere keer vermomd. Ook de angstdroom, hoe unheimlich ook, is bij hem een vervormde wens. En daar haakt Kofman af: voor haar is de dood altijd in het spel.

## unheimlich



Nu het woord toch gevallen is, keren we met Kofman nog eens grondig terug naar Freud



“Hoe dat kan, onder welke omstandigheden het vertrouwde *unheimlich*, angstaanjagend kan worden, zal uit het vervolg blijken.” (Freud 1919, 159)



Het zijn Freuds inleidende woorden op een zoektocht die hem uiteindelijk de definitie van Schelling zal opleveren



Door deze definitie te weerhouden, en geen andere, bevindt de psychoanalyse zich op vertrouwd terrein: dat van het vertrouwde (heim) dat verdrongen werd en zich desondanks opnieuw manifesteert



het Unheimliche wordt door de traditionele esthetica beschouwd als een te verwaarlozen rest (een terzijde of appendix)



de esthetische interesse gaat uit naar het mooie, het sublieme, het aantrekkelijke (de positieve gevoelssoorten) en weinig naar het geremde, het pijnlijke of het smartelijke (de negatieve gevoelssoorten)

de psychoanalyse, met haar competentie op het vlak van wat verdrongen wordt, móét aan het Unheimliche wel de nodige aandacht besteden



Freud wil ook het negatieve duiden, vatten en veralgemenen. Het Unheimliche is het Heimliche dat overgaat in zijn tegendeel. *La psychanalyse ne laisse aucun reste.*





Ook Freud raakt verstrikt in de grenzen tussen positieve en negatieve gevoelssoorten. Een zuiver voorbeeld van

Unheimlichkeit is niet te vinden. Overal zijn er sporen van.

**Op ontelbare manieren** worden in *der Sandmann* de angstaanjagende visioenen herhaald. Nathanael trekt alle lades open, ook de meest geheime, en leest Olympia alles voor wat hij ooit geschreven heeft: gedichten, fantasieën, visioenen, romans, ... Deze overvloedige productie is een herneming, herhaling, verdubbeling van wat Nathanael vroeger deed om de angst van zich af te houden. Op de momenten van Coppélius' afwezigheid tekende hij de Zandman overal waar het maar kon en in ontelbare vormen: met krijt of kool op tafels, kasten en muren verschenen vreemde en vreselijke portretten en bespottelijke karikaturen. (Kofman wijst in voetnoot [1974, 157] op het grote belang dat karikaturen speelden in het leven van Hoffmann.) Met deze symbolische activiteit tracht Nathanael niet alleen zijn angst voor de Zandman onder controle te krijgen en hem de baas te worden, maar ondergaat hij ook telkens opnieuw een zelfkwelling die hem masochistisch laat genieten. Hij vlucht de Zandman én hij zoekt hem op. De Zandman is alles waar je maar bang voor kunt zijn, vreselijk, schrikwekkend, benauwelijk *unheimlich* en toch wil hij hem zien: 's nachts verschijnt hij in zijn dromen. (Kofman 2004, 155-158)

Maken we nu met Freud de vergelijking tussen het esthetisch genot en de droom



ook de droom houdt de terugkeer van infantiele verdrongen fantasma's in



Een gewone droom functioneert dan zoals een positieve esthetische ervaring

een nachtmerrie - gekleurd door meer Unheimlichkeit - werkt als een negatieve esthetische ervaring



Ook de droom - zoals de kunst -bewerkt het fantasma zodanig dat het



bij een gewone droom nog gemakkelijk als een wens te herkennen valt

bij een nachtmerrie moeilijker herkend wordt door de graad van vervorming



Freud houdt in beide gevallen vast aan de droom als wensvervulling: de ene keer in een duidelijke vorm, de andere keer vermomd. In dit laatste geval



kan de dromer de open realisatie van zijn verlangen niet verdragen, uit angst voor zijn Über-ich.



Door ook de angstdroom te duiden als een wens, doet de psychoanalyse wat ze doet: *elle ne laisse aucun reste*



Om ook de angstdroom tot een wensbevrediging te herleiden, voert Freud het onderscheid tussen latente droomgedachte en manifeste droominhoud in

**De latente droomgedachte** komt volgens Freud overeen met de wensvervulling. De wens kan echter vaak niet zomaar openlijk worden getoond en daarom censureert de droom. De wens ondergaat wijzigingen tot de droom haar in een vorm laat verschijnen die min of meer aanvaardbaar is. De droom zoals die zich aan ons manifesteert, de droom die wij ons herinneren, met zijn wijzigingen en aanpassingen, wordt de manifeste droominhoud genoemd. De activiteit dankzij welke de latente droomgedachte wordt omgezet in de manifeste droominhoud, is de droomarbeid. De droomarbeid kwijt zich van zijn taak door vier activiteiten die de droom en de literatuur met elkaar gemeen hebben: de verschuiving, de uitbeelding, de verdichting en de secundaire bewerking.

1. "De *verschuiving* houdt in dat voorstellingen die voor de wensvervulling details waren in de manifeste droom verschijnen als hoofdzaak, terwijl de hoofdzaken naar de achtergrond verschuiven of zelfs helemaal verdwijnen." (De Block 2003, 47)
2. "Bij de *inachtneming van de plastische mogelijkheden* – soms ook kortweg 'uitbeelding' genoemd – gaat het er dan weer om dat een abstracte gedachte door een concreet (visueel) beeld vervangen wordt. Freud geeft onder meer het voorbeeld van een droom, waarin een dirigent op een toren boven zijn orkest zit. De vrouw die deze droom had, achtte volgens Freud de dirigent 'torenhoog' verheven boven de anderen (Freud 1900, 411)." (De Block 2003, 47)
3. "Wanneer twee of meer latente voorstellingen of gedachten worden samengebracht in één beeld, spreekt men van *verdichting*." (De Block 2003, 47-48)
4. "De secundaire bewerking ten slotte, maakt van de droom een min of meer coherent verhaal of scenario. Zoals de naam van dit proces al aangeeft, wordt de secundaire bewerking uitgevoerd nadat de andere drie processen hun werk hebben gedaan." (De Block 2003, 48)

**De droomlezer** maakt het werk van de dromer af als hij erin slaagt om de droomvervorming terug te brengen tot de oorspronkelijke droomgedachte (dat is bij Freud een wens). Achterhaalt men de betekenis van de droom en komt men uit

bij de latente wens, dan is de droom geduid. Deze activiteit wordt dan ook de droomduiding genoemd en het vertrouwen in een sluitende verklaring doet ons denken aan wat wij eerder al opmerkten bij de analytische roman die Freud schrijft (1.2.): “Trekken we deze redenering door, dan komen we uit bij: wie grondig gedocumenteerd is, kan alles verklaren.”<sup>50</sup>

**En toch...** In *Le double e(s)t le diable* wijst Kofman twee plaatsen aan waar Freud de duiding niet doorvoert, waar hij de omzetting van de manifeste tekstlaag van *Der Sandmann* naar het latente niveau niet doortrekt. Freud, die meestal zo gespit is op omkering, blijft op het manifeste tekstniveau steken daar waar de Zandman een vrouwelijke invulling zou kunnen krijgen: zij die haar kleintjes de aan andere kinderen onvreemde ogen te eten geeft. Freud benadrukt er wel de figuur van de vader en zijn dubbelgangers maar verwaarloost de details die hem op het spoor zouden kunnen brengen van een andere lectuur; die van het moederlijke karakter van de Zandman. [Kofman 1974, 179: *comme le caractère maternel de l'homme au sable qui nourrit ses petits des yeux arrachés aux autres enfants.*]

**Veel aandacht** gaat bij Kofman ook nog naar een andere manifeste scène die door zoveel magie is gekleurd dat ze, ook afgezien van de latente achtergrond, op zich al heel unheimlich aandoet. Als volgt:

Nathanael, al jaren gebrand op de ontsluiting van het geheime karakter van de Zandman, verstopt zich op een avond in vaders kamer achter het gordijn dat vaders kleerkast afschermt. Bevend van angst en verwachting hoort hij de Zandman naderen. Deze blijkt niemand anders te zijn dan de uiterst onaangename advocaat Coppelius, die, wanneer hij overdag mee aan tafel aanschuift, er onder andere de akelige gewoonte op nahoudt om het eten en de drank van de kinderen even te beroeren, waardoor hen alle lust en smaak vergaat.

---

<sup>50</sup> Eenzelfde vertrouwen spreekt uit: «De weg naar de meestal vergeten conflictsituaties die wij in de herinnering van de zieke willen doen herleven, wordt ons gewezen door de symptomen, dromen en vrije invallen van de zieke, die wij evenwel eerst moeten duiden, vertalen, daar ze onder invloed van de psychologie van het Es uitdrukkingsvormen hebben aangenomen die ons begrip vreemd aandoen. Van de invallen, gedachten en herinneringen die de patiënt ons, niet zonder innerlijk verzet, kan mededelen, mogen wij aannemen dat ze op één of andere manier met het verdrongene verband houden of derivaten daarvan zijn. Terwijl wij de zieke ertoe pressen zich over zijn weerstanden bij de mededeling heen te zetten, voeden wij zijn ik ertoe op zijn neiging tot vluchtpogingen te bedwingen en de nadering van het verdrongene te velen. Uiteindelijk, als het gelukt is de verdrongen situatie in zijn herinnering te reproduceren, wordt zijn meegaandheid fantastisch beloond.» (Freud 1926, 135-136)

Nathanael heeft de indruk dat ook moeder Coppelius haat, van vrolijk wordt ze treurig als hij komt. Vader gedraagt zich onderdanig en duldt hem omdat het beter is goed met hem te staan. Coppelius' lievelingsgerechten en uitgelezen wijnen komen op tafel.

**Kofman** heeft het er niet direct over<sup>51</sup>, maar deze inleiding associeert Coppelius met heel onaangename kinderlijke ervaringen van aanraken, voorproeven, verstrekken, bepalen en bederven van voedsel. Wat hij met zijn grote, knoestige, harige vuisten aanraakt, vervult de kinderen met weerzin. Legt de goeie moeder, *die gute Mutter, heimlich* (p.8) een stukje koek of een zoete vrucht op het bord, dan scheidt Coppelius er een heimelijk plezier in om dit onder een of ander voorwendsel te beroeren. De tranen springen de kinderen dan in de ogen en het lekkers vervult hen met afschuw. Schenkt de vader hen op feestdagen een glaasje zoete wijn in, dan raakt Coppelius' vuist het aan of brengt hij het naar zijn blauwe lippen en lacht hij zijn duivelse lach. Hij heeft de gewoonte de kinderen de kleine dieren te noemen. Maar ook de kindertjes van de Zandman "die daar in hun nest zitten en kromme snavels hebben, net als uilen, waarmee ze de ogen van stoute mensenkindertjes openpikken" (Freud 1919, 167), lijken dierlijk. Toch wordt wat op het bord of in het glas komt, in het gezin van Nathanael door Coppelius bepaald: de vader duldt zijn onhebbelijkheden, koopt zijn lievelingsgerechten en schenkt zijn beste wijnen. Deze beschrijving is een illustratie van hoe in *der Sandmann* de vader wordt opgesplitst in enerzijds de goeie (maar passieve) vader en anderzijds de slechte (hatelijke) vader. Mannelijke en vrouwelijke handelingen lijken dooreen te lopen, passief en actief worden voortdurend verward. Kofman beschrijft Hoffmann in *L'enfance de l'art* als een kind uit een ongelukkig huwelijk. Met drie jaar oud verliet de vader het gezin om er nooit meer terug te keren: de relatie tussen onze verteller en zijn vader is altijd een van de smartelijkste aspecten uit zijn affectieve leven gebleven. [Kofman 1970, 133: La relation du conteur à son père fut toujours l'un des côtés les plus douloureux de sa vie affective.]

Op het gevaar af ontdekt en gestraft te worden, blijft  
Nathanael opgewonden toekijken. Feestelijk, *feierlich*

---

<sup>51</sup> Een autobiografische tekst van Kofman *Sacrée nourriture* [*Les Cahiers du Griffon*, Paris, 1997, p. 98-99] toont de grote verwarring die de oorlog bracht. Na het onderscheid tussen het overvloedige moederlijke aanbod [Il faut manger, disait ma mère. Et elle nous bourrait, bourrait] en de vaderlijke inperkende wet [Il ne faut pas tout manger, disait mon père], keert de oorlog de rollen om. [Ne prenez pas, dit ma mère. – Laisse manger les enfants, intervient mon père, c'est la guerre.] We kunnen hier alleen maar vermoeden dat Kofman dit heikele punt overslaat omdat het thema deze verwarring (de wet van de vader werd in de oorlog de wet van de moeder en die werd ook nog door mémé op de helling gezet) grotendeels voor haar heeft behouden.

(p.9) ontvangt vader Coppelius, waarop deze ordonneert : “Aan het werk!” Beiden kleden zich om en dragen zwarte kleren (het ontgaat Nathanael waar ze die vandaan halen). Vader trekt de vleugel deur (porte brisée) van een wandkast open, die een zwarte holte blijkt te zijn met daarin een kleine haard verborgen. Gericht naar de blauwe vlam ziet vader er helemaal anders uit; hij lijkt de verschrikkelijke Coppelius wel! Uit de dikke walm haalt Coppelius met een roodgloeiende tang helblinkende vormen te voorschijn die hij vervolgens bewerkt tot menselijke gezichten zonder ogen. Wanneer Coppelius om ogen roept, wordt het Nathanael te veel en verraadde hij door geschreeuw zijn schuilplaats. Meteen heeft Coppelius een paar kinderogen ter beschikking ... maar vader komt tussen en smeekt Coppelius om Nathanael de ogen te laten. Waarop Coppelius zich op de handen en voeten van Nathanael gooit en deze van plaats verwisselt, maar nog is het niet goed. De jongen verliest het bewustzijn en wordt pas wakker wanneer hij een zachte warme hand over zijn gezicht voelt glijden: hij verwacht de dood, maar het is zijn moeder. “Nee, mijn lief kind,” zo zegt ze, “de Zandman is al lang weg, hij kan je niets meer doen.” Ze kust hem en drukt haar teruggewonnen lieveling teder aan het hart.

**Coppelius** wil de armen en benen van Nathanael losschroeven, zoals van een pop, en spreekt tijdens zijn geknutsel om het kind op een andere manier weer in elkaar te krijgen, de enigmatische sleutelwoorden uit: “Dat is het nog niet. Goed is het zoals het was. De oude kent zijn stiel.” *Der Alte* bij Hoffmann wordt bij Kofman *le vieux* en *Dieu*. Coppelius spreekt de woorden uit van Gods rivaal die tot zijn spijt niet beter kan dan hij. Ledematen losschroeven, een levend wezen verbrokkelen en behandelen als een machine, leven willen scheppen uit inerte materie; het is duivels en gedoemd om te mislukken. Maar vooral, schrijft Kofman, is het niet identiek aan de castratie. Het diabolische dubbel is altijd al het werk van de dood, is al dood, en Nathanael staat de doodsangst uit. Coppelius, Coppola en Spalanzani scheppen met zijn drieën artificieel leven, ze zijn een drievoudige

Cagliostro<sup>52</sup>. In de magische praktijken die de vader met de advocaat, de Zandman, uitvoert, spelen vuur en alchemistische transformaties een grote rol. In zijn waanzin heeft Nathanael het over een apocalyptisch visioen waarin de fantasma's over verbrokkeling en transformatie door het vuur terugkeren:

Nathanael zag hoe een paar bloedende ogen die op de grond lagen hem aanstaarden. Spalanzani pakte ze met zijn ongedeerde hand en gooide ze hem toe. Ze troffen zijn borst. Waanzin greep hem en verscheurde hem vanbinnen. « Hui - hui – hui! *Feuerkreis – Feuerkreis!* dreh dich *Feuerkreis* - lustig – lustig! – Holzpüppchen hui schön Holzpüppchen dreh dich - » (p. 38)

**Kreis. Roue. Rad.** Het is een term uit de alchemie. Clara wijt de dood van de vader aan het mislopen van alchemistische praktijken en maakt op die manier de opsplitsing tussen een goede en een slechte vader ongedaan. Ze herstelt daarmee een onverdraaglijke ambivalentie. [Kofman 1974, 164: mettant ainsi fin au clavage établi entre le bon et le mauvais père, restaurant l'ambivalence insupportable.] Ook het occulte, de magie is een van de betekenissen die Freud aan unheimlich geeft, zonder die evenwel te weerhouden... De vader wil leven wekken uit materie, de naam van de *vader* van Olimpia, Spalanzani, verschilt slechts met één letter van die van de Italiaanse bioloog en tijdgenoot van Hoffmann die de eerste pogingen op het vlak van kunstmatige inseminatie ondernam. Kunstmatige inseminatie: het oog (en niet de sekse) bepaalt het levensbeginsel; er is sprake van een oog dat narcistisch lokt en bedriegt, ons wordt zand in de ogen gestrooid, het zaad van de Zandman wordt verspild aan het zand, zand (*Sand*) wordt gezaaid en geen sperma (*Same*), het ene steriel, het andere vruchtbaar. *Sand* en *Same*: slechts twee letters verschil. [Kofman 1974, 164-165: Deux semences comme deux mimésis, l'une semant le bon grain, l'autre l'ivraie.]

**Het magische tafereel**, schrijft Kofman, dat Nathanael van achter het gordijn aanschouwt, kan niet anders dan de oerscène<sup>53</sup> weerspiegelen die latent onder de manifeste tekstlaag verborgen ligt. Nathanael, die op de loer ligt, neemt geen deel

---

<sup>52</sup> Giuseppe Balsamo (1743 - 1795) groeide op in het Siciliaanse Palermo, mat zichzelf de titel van graaf van Cagliostro aan en reisde als alchemist en genezer door heel Europa, Egypte, Arabië en Perzië.

<sup>53</sup> Dolto, Françoise, *Kinderen aan het woord*. Sun, Nijmegen, 1998, p.99: «Het beeld van de zogenaamde 'oerscène' ("primitieve scène": herinnering aan observatie of fantasie omtrent het seksuele verkeer der ouders) betreft de vraag omtrent de persoonlijke oorsprong in relatie tot het seksuele begeren van de ouders.» (noot van de samenstellers Trees Traversier en Jos Corveleyn)

aan zijn eigen verwekking maar aan die van een ander die zijn ogen nodig heeft. Deze artificiële creatie van een dubbelganger roept de herinnering op aan de verwekking van een broer of zus die iets fundamenteels van hem komt stelen. Het spektakel kan hem dus alleen masochistisch genot opleveren. Wat zegt de tekst over deze diabolische replica van de oerscène? Ze heeft altijd 's nachts plaats, volgens een bepaald ritueel, op eenzelfde uur, met specifieke geluiden en zware stappen van een man die de trap opkomt en karakteristiek geknars. Maar de meeste elementen verschijnen in inversie: twee mannen (de vader roerloos, verward en passief) gaan aan het werk om een tegennatuurlijke creatie af te leveren. De twee protagonisten kleden zich uit en verwisselen wit voor zwart, dragen nachtkleren. Alles verloopt alsof Nathanael het grootste geheim wil kennen - of wil weten hoe kinderen worden verwekt -, maar bij een antwoord uitkomt dat het fantasma is van een magische creatie. Dit lijkt wel de schepping van de mens door Prometheus, zonder inbreng van de vrouw.<sup>54</sup> Het verboden weten maakt de straf noodzakelijk. Dat Nathanael met angst en beven op deze straf anticipeert, wijst op een oudere straf die hij werkelijk of gedroomd (fantasmatisch) onderging nadat hij de oerscène had bespied (of in ieder geval verlangd had dit te doen). De vader zou zijn tussengekomen met de castratiedreiging. De actuele vrees om de ogen te verliezen komt niet in de plaats van de castratieangst, maar brengt deze wel in herinnering: de actuele angst is de zelfbestraffende herhaling, sadistischer nog, want zijn leven (de verbroekeling) staat nu op het spel. Dat het reële (de actuele scène) en het fantasma (de castratiedreiging) hier coïncideren, veroorzaakt de Unheimlichkeit.

**Zonder de latente aanwezigheid** van de oerscène kan de castratieangst niet verschijnen, schrijft Kofman. (Kofman 1974, 168: à condition d'admettre «la scène primitive» comme centenu latent de la scène de magie, texte manifeste] Wat Nathanael, verstopt achter het gordijn, te zien krijgt – het fantasma<sup>55</sup> van een magische creatie - is zo huiiveringwekkend omdat hij bij de latente oerscène (die we hypothetisch kunnen afleiden uit de manifeste tekst) het verlangen moet gevoeld hebben om zichzelf te maken, om de plaats in te nemen van de vader. De passieve positie die hij aan de vader toekent, is een reactie op de castratieangst ten

---

<sup>54</sup> Eros, de god van de liefde, wekte alle planten en dieren tot leven, maar miste een wezen dat over hen kon heersen. Dit wezen schiep de Titaan Prometheus, de 'Vooruitdenkende': hij schiep de mens.

<sup>55</sup> Dolto, Françoise, *Kinderen aan het woord*. Sun, Nijmegen, 1998, p. 59: Gefantaseerd wordt « rond enkele vaste onderwerpen die interindividueel niet veel verschillen. Het zijn de grote existentiële thema's (vanwaar kom ik? Wie ben ik? Aan wiens verlangen moet ik of wil ik beantwoorden? Wat wil ik worden? Wat verlang ik?) en de centrale menselijke drijfveren (seksualiteit, ambitie, nijd, jaloezie enzovoort). Deze stabiliteit doet vermoeden dat er achter de concrete manifeste fantasieën, onbewuste psychische schema's werkzaam zijn. Deze schema's kan men ook omschrijven als persoonlijke scenario's: thematisch vergelijkbaar bij alle individuen, maar persoonlijk gekleurd door elementen uit de eigen (voor-) geschiedenis. Om dit aspect aan te duiden wordt de term 'fantasma' gebruikt.» (noot van de samenstellers Trees Traversier en Jos Corveleyn)

gevolge van zijn verlangen om de vader te elimineren. Dat de moeder hier vervangen wordt door Coppelius komt op rekening van de verdringing en zou kunnen wijzen op een sterke moederlijke fixatie tijdens de jonge jeugd: de tederheid voor de moeder wordt naar de vader doorgeschoven om de vijandigheid tegenover hem beter te verbergen. Maar de affectie voor de moeder is zo groot dat ze een liefdesrelatie met een andere vrouw in de weg staat. Nathanaels angst voor donkere holtes schuift de castratieangst van de vader opnieuw door naar de moeder. Evenzo is het een vrouw, Clara, die de dood in de ogen draagt. En toch kan het heil alleen van de vrouw, van de moeder komen: de moeder staat aan het bed als hij weer ontwaakt en het is Clara die in zijn gedicht ontsnapt aan de kwellen van het vuur.

**Dat Nathanael**, tijdens het (fantasma van) het zien van de oerscène, een sterk incestueus verlangen heeft gevoeld, bracht hem tot de (zelf)castratie – hij verzaakt aan de vrouw - en tot de identificatie met de (gefantasmeerde) passieve vader. Bijgevolg werd de genitale ‘jouissance’ vervangen door een narcistische, de sekse door het oog, de genitale drift door de partiële kijkdrift. [Kofman 1974, 169: Il aurait alors remplacé la jouissance génitale qui n’a jamais eu lieu par la jouissance narcissique, ik aurait substitué l’oeil au sexe.] Bij Kofman is het vertrekpunt voor de ‘jouissance’: de angst, de doodsdrijf, gelinkt aan terugkeer en herhaling. (Kofman 1974, 141) Elk genot is gemengd!<sup>56</sup> Pijn en lust gaan samen. Het genot is masochistisch<sup>57</sup> en kan niet zonder de ontwikkeling van angst. [Kofman 1974, 140-141: L’inquiétante étrangeté peut donner un plaisir de type masochiste, une jouissance à partir même de ce qui angoisse ; un plaisir aussi qui relève de la pulsion de mort parce que lié au retour et à la répétition : par là il n’est aucun sentiment esthétique dans lequel la pulsion de mort ne soit impliquée. C’est que la mort toujours déjà travaille le «positif», qu’Eros et pulsion de mort sont indissociables : tout plaisir est un plaisir «mêlé».) De angst wordt opgeroepen, met het doel de posities te veranderen. Nathanael wil niet het onderwerp of onderworpen, maar zijn eigen schepper zijn. Hij wil meester worden van de situatie, zelf de vader zijn, hij die het leven scheidt. Maar voortdurend treedt verwarring op tussen een actieve en een passieve positie, tussen onderwerpen en onderworpen zijn, tussen vader en moeder. De oerscène in haar eigenlijke vorm

---

<sup>56</sup> De Rijdt, Lut, *De psyche als corpus alienum in het lichaam van de adolescent* : «Deze dynamiek van genot en pijn, bij uitstek een gebeuren op de grens lichaam-psyche, wordt door Lacan ‘jouissance’ genoemd. Met dit begrip wil Lacan die genotsuitingen weergeven die ontsnappen aan het freudiaanse lustprincipe. In tegenstelling tot het lustprincipe laat de jouissance zich niet inperken door het realiteitsprincipe. Moyaert stelt dat het genot zich kenmerkt door zuchtigheid, door ongevoeligheid voor wat het teweegbrengt bij anderen en voor wat goed is voor zichzelf. In die zin is het genot een uiting van de doodsdrijf en zit het in het register van de herhaling.» (Tijdschrift voor psychoanalyse, Boom, Amsterdam, 2005, 1, p. 44)

<sup>57</sup> *Lust aan de opwinding* noemt Freud voorlust.

kan door Nathanael niet worden gedacht en Kofman lijkt te suggereren dat ook Freud ze hier niet kan denken, want merkwaardig genoeg laat hij dat spoor vallen op het moment dat de moeder (uit de latente tekstgedachte) wordt weggedacht. In dat opzicht is ook Freuds tekst, net als het verhaal van Hoffmann, een compromis tussen wat (voor een buitenstaander als Kofman) zichtbaar is en wat (door de schrijver zelf) gezien kan worden.

## 2.2. Schrijven in spiegelschrift: mimesis in memoriam

*Een tekst is zoveel als een compromis tussen wat zichtbaar is en wat gezien kan worden, of mag worden... Wat is het dat de schrijver ziet? Beantwoordt wat hij uitschrijft aan een feitelijk gebeuren? Is er een herinnering of eerder sprake van droombeelden? 'Der Sandmann', schrijft Kofman, wordt gekenmerkt door een afwezigheid van begin, door chaos waarop de schrijfact teruggaat. Neerschrijven is wat Nathanael wil doen, niet (mondeling) vertellen. Hij kiest een vorm, hij scheidt, hij maakt iets uit niets, want zo moet het beginnen, het kan niet anders. De dichter deelt het lot van de alchemist die erop uit is om, met alle moeite van de wereld, nieuw leven te scheppen uit vormeloze en onbezielde materie. De dichter geeft aan de (vaak overweldigende) chaos vorm, hij doet aan mimesis... Met Kofman plaatsen wij deze mimetische act tegenover illusie, werkelijkheid, catharsis en het doodsoverlangen.*



**“Ik ben een slechte slaper, maar ik heb één troost: als ik niet kan slapen, kan ik mijn boek in. Er ligt altijd een notitieboekje naast mijn bed,”** zegt de Nederlandse schrijver uit noodzaak, Willem Brakman.<sup>58</sup> Dat men het neerschrijft, is geen toeval. Het bevestigt volgens Kofman het voorrecht dat de tekst heeft op het woord, wanneer het op macabere herinneringen aankomt. Schrijven is een formule om herinneringen op te bouwen, te maken, eerder dan zich de gebeurtenissen weer echt voor de geest te halen, te herinneren. In het geschreven relaas is het

---

<sup>58</sup> Citaat uit een interview met Toine de Graaf in *De Groene Amsterdammer* van 11 juni 1997.



onmogelijk om het verhaal van de herinnering te onderscheiden van dat van het fantasma. Herinneringen zijn al literatuur, ze kleuren levendig wat in de verbeelding begint te verdwijnen. [Kofman 1974, 156: la narration des souvenirs d'enfance est déjà de la littérature (...) D'abord celle < la fonction > de redonner un coloris vivant à ce qui commence à s'évanouir dans l'imagination.]

“Het beeld van de hatelijke Coppélius was, zoals Nathanael ook zelf wel moest toegeven, in zijn verbeelding wat verbleekt en het kostte Nathanael vaak moeite om hem in zijn gedichten met het levendige koloriet te kleuren van de grauwe boeman van het lot.”

(p. 23)

**Dat het hier** om jeugdherinneringen gaat en wel van de meest angstaanjagende soort, schrijft Kofman, is niet vreemd aan het privilege dat het schrift heeft op het gesproken woord. Het geschrevene fixeert meer dan het woord. Bovendien maakt de briefvorm dat Nathanael masochistisch en narcistisch opnieuw met zijn verleden kan spelen [Kofman 1974, 155: de plus, la lettre permet à Nathanaël de jouir masochiquement de nouveau de son passé, par le menu, narcissiquement, sans crainte d'être dérangé par qui que ce soit...]: niemand die hem onderbreekt, niemand die tussenbeide komt, ook niet zijn verloofde Clara die vaste voet houdt aan de grond. [Kofman 1974, 153: tenter de le ramener à la raison est, pour elle, le convaincre que ses visions externes renvoient à une réalité interne.] Op superieure wijze zou Clara Nathanael tot rede kunnen brengen en hem ervan overtuigen dat zijn visioenen slechts aan een interne realiteit beantwoorden. Kofman heeft het over Nathanaels dwangmatige gedrevenheid om de interne beelden (aan anderen) te beschrijven [Kofman 1974, 153: Contrainte de l'enthousiasme qui force l'auteur à décrire aux autres ses visions intérieures étranges, magnifiques, horribles, à l'ardent coloris sans que les mots soient ici bien adéquats], maar ook over de kloof tussen het dode woord [Kofman 1974, 154: la parole mortelle] en het levendige visioen [Kofman 1974, 154: la vision pleine de vie] die alleen kan worden gedicht door het levendig kleuren van de brieven. [Kofman 1974, 154: puis il ajoute des couleurs de plus en plus chaudes afin de restituer le plus fidèlement possible le «tableau jailli du coeur».]

**Over de intentie** van de briefschrijver merkt George Steiner op: “Bij het schrijven van een brief spreekt men eerst een vooral tot zichzelf.”<sup>59</sup> Maar toch is een brief bedoeld om gelezen te worden, zelfs als hij niet bij zijn eigenlijke bestemming aankomt. Nathanael richt zijn brief aan Lothar en stelt daarmee een gemankeerde handeling: hij stuurt de brief niet naar Clara. Masochistisch genot is de keerzijde van sadisme [Kofman 1974, 155: *La jouissance masochiste est l'envers de son sadisme*] : de brief viseert Clara, Nathanael wil haar bang maken, de verloving verbreken, dood brengen en verdriet. Mijn schuld was het, schrijft Nathanael in zijn tweede brief aan Lothar, dat de eerste brief toch in Clara's handen viel. Nathanaels verstrooidheid en vergissing maken dat Clara de brief die manifest niet maar latent wel voor haar bestemd is, onder ogen krijgt. (p.16) Nathanael stuurt zijn boodschap niet rechtstreeks naar haar toe, maar via gedichten en brieven. Waar de brief met de wankele herinnering tot het verleden behoort, hoort het gedicht<sup>60</sup> met de zelfbestraffende herhaling al tot de toekomst. [Kofman 1974, 156: *la narration des souvenirs d'enfance est déjà de la littérature comme le poème fictif où il imagine son avenir est répétition auto-punitive du passé. L'un et l'autre ont les mêmes fonctions.*] Beiden hebben als onderwerp de fantasmatische herinneringen of toekomstbeelden, gekleurd als ze zijn door Nathanaels persoonlijke geschiedenis die niet noodzakelijk met de feiten hoeft te kloppen, maar wel met wat Nathanael er, met inbreng van het fantasma, van maakt.

**Het fantasma** dat zich in de tekst of het kunstwerk nestelt, is een constructie van een latere datum (*après coup* / *nachträglich*). [Kofman 1970, 139: *Le fantasme qu'elle <l'oeuvre d'art> « exprime » est une construction après coup.*] In *Lectures de Derrida* verduidelijkt Kofman: de literaire tekst is geen vervormde projectie van een onbewust fantasma dat voor de tekst al bestond: Kofman oppert de idee van “*une mimésis originaire*” [Kofman 1984, 91]. Het fantasma schemert door de tekst en ontwerpt zichzelf achteraf, het groeit als het ware uit de literaire tekst<sup>61</sup>, het

---

<sup>59</sup> Steiner, George, *Eros en idioom en andere essays over taal, literatuur en psychoanalyse*. Agora, Kampen, 1996, p. 119. En ook: «Het Thai beschikt over een speciaal voornaamwoord dat gebruikt wordt wanneer men tot zichzelf spreekt.» (p. 128)

<sup>60</sup> Het bedoelde gedicht (p. 24) schetst hoe Coppelius het liefdesgeluk van Clara en Nathanael verstoort. Als volgt: voor het trouwaltaar rukt Coppelius het geluk uiteen, hij springt plots tussenbeide en raakt Clara's ogen aan die vervolgens op Nathanaels borst terecht komen. Coppelius gooit zich op Nathanael, werpt hem in de vlammeende vuurcirkel, draait hem om en om... Nathanael vijlt het gedicht tot het puntgaaf is, rustig maakt hij de vorm perfect af. Achteraf vraagt hij zich verbijsterd af van wie die gruwelijke stem (de zijne) toch mag wezen, maar niettemin vindt hij het een geslaagd gedicht, geschikt om Clara in vuur en vlam te zetten en haar tegelijk schrik aan te jagen met dit angstaanjagend toekomstbeeld. (Kofman 1974, 156-157)

<sup>61</sup> Dichters brengen het trauma *nachträglich* onder in de taal: omdat het daar staat, bestaat het ergens dan. « I feel more like a story than a human being.» Zo klinkt het bij Jeanette Winterson in *How to die*. «Voor mij bestaat de werkelijkheid als ik het onder woorden heb gebracht. Ik heb het nodig om het onder woorden te brengen, zodat er iets is.» (Hella S.

heeft een toekomst. [Kofman 1984, 91: Le texte littéraire n'est pas la projection déformée de fantasmes inconscients qui lui préexisteraient, dans la plénitude de leur sens. Le fantasme « inconscient » se structure et se constitue après coup, à partir du texte littéraire.] Het scenario van de schrijfact is dan ook als volgt: iets wordt opgeschreven (vandaag) over iets van vroeger (dat als een levendige herinnering wordt voorgesteld, maar een fantasmatische constructie is) met de bedoeling het een blijvende vorm te geven (in een brief, een gedicht) en meteen zo ook de toekomst te bezweren. Met tussenpozen van eeuwen klinkt dat zo:

Aldus zijn verleden, heden en toekomst als het ware aan het snoer van de continue wens aaneengeregen. (Freud 1908, 17)

En ook als het zo uitkomt dat hij <de dichter> een gedicht maakt uit historische gegevens, is hij evenzeer dichter; want onder de handelingen die werkelijk hebben plaatsgevonden, kunnen zeer wel sommige zodanig zijn dat hun gebeuren waarschijnlijk is. Krachtens dat aspect < dwz. als hij de waarschijnlijke samenhang in de gebeurtenissen laat zien >, is *hij* daarvan de dichter. (Aristoteles, *Poëtica*, 51b27)

Bij Aristoteles vult de waarschijnlijkheid de historiciteit van de verbeelde gebeurtenissen aan, bij Freud is dat de wens. “Het verleden wordt in de wens meegenomen, in het heden en in de toekomst. Doch, het is bedrog, een constructie en wensvervulling.”<sup>62</sup> Het verhaal van het verleden komt niet los van de verbeelding die al tot de toekomst behoort. [Kofman 1974, 156: Il est impossible de distinguer le récit du passé de l'imagination de l'avenir.] Dichters zijn mensen die het verleden niet zomaar het verleden of de zaken gewoon op hun beloop laten, maar die niet nalaten te doen wat ze doen : met wat verbeelding<sup>63</sup> poëzie maken of

---

Haasse in het journaal van 30 november 2004) «Door het hardop te formuleren probeer ik mezelf ook over de drempel te krijgen.» Anna Enquist in een interview met Elisabeth Lockhorn (*Geletterde vrouwen*. Ambo/Anthos, Amsterdam, 1996). «Het is wel prettig dat dingen dan ergens staan.» Anna Enquist in een interview met Ellen De Jong-de Wilde (*Je schrijft iets naar je toe', Een gesprek in Kreatief*, 2, 1997, p. 62).

<sup>62</sup> Traversier, *Trees, Psychoanalyse en poëzie : een inleidende verkenning*, p. 14 uit *Psychoanalyse en poëzie*, Dutch University Press, Amsterdam, 2002.

<sup>63</sup> Dat schrijvers over verbeelding niet snel zijn uitgepraat, blijkt ook uit volgend interview: «Ik herinner me ooit een uitzending van Maarten Spanjer. In zijn programma *Taxi* zat een

hun woorden onder een briefhoofd neerpennen, om nooit meer te vergaan. Hoe werkelijkheid en verbeelding samen verworden tot poëzie, omdat het niet anders kan, toont de dichter ons het best. Ter illustratie: Eva Gerlach.

*Wat dicht is maakt zij open, werkelijkheid  
Verborgten onder deksel en schroefdraad  
Moet zij inslikken tot een grond ontstaat  
Waaruit verbeelding opschiet.*

64

*Stel het was mogelijk  
Om de dingen te zien, gewoon  
Zoals ze zich voordoen. Zo.*

*Zou je ze dan met rust laten,  
niet langer jezelf op ze schrijven.*

65

**Maar vraagt zo'n gedicht**, zo'n boek zich dan eigenlijk nooit af wat dan wel model mag staan voor zijn inhoud? Op wat voor ervaringen bijvoorbeeld gaan de openingsbrieven van *Der Sandmann* terug? Liggen er wel ervaringen aan de basis van? En wat krijgen wij daarvan te zien? Sarah Kofman focust op het begin: waarom moet de eerste situatieschets de vorm aannemen van een uitwisseling van brieven? [Kofman 1974, 154: Mais pourquoi l'esquisse initiale doit-elle prendre la forme d'un échange épistolaire ? En quoi la lettre d'une lettre diffère-t-elle de celle d'une narration sur le mode direct ?] Freud leest er overheen, meent Kofman, maar het staat er letterlijk: 'Er was eens...' is geen passend begin (te nuchter!). 'In de kleine provinciestad S. leefde...' is al wat beter en zou op zijn minst ook kunnen worden opgevoerd tot een climax. 'Loop naar de duivel...' of beginnen in medias res genereert dan weer een onbedoeld komisch effect. Na deze overwegingen staat Nathanaels besluit vast: "Ik besloot helemaal niet te beginnen." (p.19)

*Der Sandmann* begint niet... want er is geen volledig en origineel model waarop het verhaal teruggaat. [Kofman 1970, 138: Il n'y a pas un texte originaire que les

---

weduwe op de achterbank. Ze vertelde dat, hoewel haar man dood was, ze gewoon met hem kon praten. Hij praatte ook terug. 'Ja, maar dat is toch alleen maar in uw hoofd,' zei Maarten Spanjer. Waarop de vrouw zei: 'Ja, maar als verbeelding zo sterk is, hoe kun je dat dan 'slechts' verbeelding noemen?'» Vonne Van der Meer, in een interview met Elisabeth Lockhorn (*Geletterde vrouwen*. Ambo/Anthos, Amsterdam, 1996, p. 216).

<sup>64</sup> Gerlach, Eva, *Voorlopig verblijf. Gedichten 1979-1990*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1999.

<sup>65</sup> Gerlach, Eva, *Alles is werkelijk hier. Gedichten bij foto's van Votja Dukát*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1997.

autres traduiraient...] De verdubbeling en verdrievoudiging van brieven waarmee het verhaal opent, roept daarom ook eindeloos nieuwe aanvullingen op. [Kofman 1970, 138: ...mais on est toujours renvoyé d'un texte à un autre, d'une version à une autre, produite par le jeu différentiel d'un même fantasme universel qui s'y structure.] Dat hoeft ons niet te verbazen, meent Kofman, want er is nu eenmaal geen Unheimlichkeit zonder dat ook de herhaling al in het spel is. [Kofman 1974, 154: Pas d'inquiétante étrangeté qui n'implique toujours déjà la répétition.] Het is dan ook mede de (brief)VORM die hier het unheimliche effect veroorzaakt, en niet alleen de inhoud, de materie of het THEMA (waarop Freud inzet)! [Kofman 1974, 154: C'est donc bien la forme donnée au récit et non le thème, à lui seul, qui joue le rôle déterminant dans la production de l'effet. Si l'on tient à conserver le système d'opposition forme-matière, qui se joue dans le texte de Freud.] De levendige en kleurrijke interne beelden die de schrijver in het schrijven tracht te vatten, blijven zonder dat schrijven vaag, onprecies en flou. Als die droombeelden<sup>66</sup> op zichzelf al rijk en levendig zouden zijn, waarom, zo vraagt Kofman zich af, is er dan nog nood aan een (geschreven) dubbel dat inferieur wordt geacht aan het echte, en ook nog de dood in zich draagt? De mimesis blijkt noodzakelijk! [Kofman 1974, 155: Supplémentarité de l'écriture qui appelle indéfiniment la supplémentarité parce qu'il n'y a jamais eu un modèle originaire parfaitement présent et plein, parce que, de fait, les visions intérieures « vivantes et colorées », sans l'écriture, sont vagues, imprécises, évanescences. Si les visions étaient si riches et si vivantes, pourquoi y aurait-il appel à un double tenu pour inférieur et porteur de mort ? La mimésis est nécessaire ... ]

**Ons vertrouwd** in de oren klinkt een zin die wat later volgt: "Cela Hoffmann ne le dit pas vraiment." (Kofman 1974, 155) Iets eerder al lezen we: "Tout ceci Freud ne le dit pas vraiment." (Kofman 1974, 141) Toen ging het om wat Freud volgens Kofman zei zonder het te zeggen; namelijk de onscheidbare inscriptie van Eros & Thanatos in zijn tekst. [Kofman 1974, 141: L'union indissoluble d'Eros et de la pulsion de mort est inscrite dans le texte même de Freud.] Hier gaat het om, jawel, de originele inscriptie van de dood in de tekst. [Kofman 1974, 155: La mort se trouve inscrite originairement dans sons texte.] Het leven, zegt Kofman, impliceert altijd

---

<sup>66</sup> Kofman beschrijft ook de droom als een projectie of de expressie van een intern proces. Met de droom heeft het kunstwerk gemeen dat het de interne onrust tot rust brengt en een hallucinatorische vervulling van het verlangen mogelijk maakt: « Un rêve est donc aussi une projection, l'extériorisation d'un processus interne. (...) L'oeuvre d'art est, elle aussi, une « projection » qui met fin à la perturbation interne et, comme le rêve, elle permet un accomplissement hallucinatoire du désir.» (Kofman 1970, 165)

al de dood en heeft nood aan een dodelijk supplement (zoals de literatuur) om gefixeerd te worden en vorm te krijgen. De mimesis is noodzakelijk! De mimesis is ook oorspronkelijk, want ze is geen dubbel van het reële dat vooraf bestaat en extern, maar wel van wat intern leeft en als model dient. [Kofman 1974, 155 : La mimésis est nécessaire et originaire, parce que la vie implique toujours déjà la mort et a besoin d'un supplément mortel pour être fixée et prendre forme.]

Hillenaar & Schönau maken in *Tekst en psyche* een onderscheid tussen de traditionele mimesis en de mimesis van de herinnering.

De traditionele mimesis of imitatio is “het namaken of nadoen van de wereld die ons omringt. Met dat begrip werd vaak het doel van literatuur en kunst samengevat.”  
(Hillenaar & Schönau 2004, 23)

Maar er is ook een ander soort mimesis: “die van onze binnenwereld, die vaak veel belangrijker is. Want de menselijke geest bezit ook de eigenschap dat hij zich een voorstelling wil maken van zichzelf, van het eigen functioneren, en de eigen ontstaansgeschiedenis. Die geschiedenis wordt als een watermerk dat in iedere tekst terug te vinden is als je hem tegen het licht van de psychoanalyse houdt. In deze ‘mimesis’ herkennen we, telkens opnieuw, hoe die geest bezig is zich in de lichamelijke wereld te verankeren, en er tegelijkertijd uit los te komen, en vinden we de wetten van ‘ja’ en ‘nee’, ‘ik’ en ‘jij’ die het leven naar buiten én naar binnen toe regeren. Wij hebben in die zich immer in ons herhalende geschiedenis de sporen teruggevonden van het meest eenvoudige maar ook meest fundamentele van het menselijk bestaan: het geboren worden van lichaam én psyche uit een moeder en een vader. Meer nog dan de traditionelere ‘mimesis’ moet het deze ‘mimesis’ van de herinnering zijn die bepalend is voor de kunstenaar in ons, voor zijn of haar scheppingskracht, en voor de stijl die daaraan vorm geeft.”  
(Hillenaar & Schönau 2004, 23)

De mimesis van de herinnering plaatst onze eigen geschiedenis centraal, ons eigen verhaal daarover, onze individuele invulling, onze eigen Unheimlichkeit.

**Het klare oog** van Clara onderscheidt de goede van de slechte mimesis. Een geslaagde mimesis heeft iets goddelijks en brengt vreugde en leven (Clara maakt

hier de vergelijking met Nathanaels vroegere lieflijke, levendige verhalen), waar de effecten van een slechte mimesis ronduit schadelijk zijn en de vruchten het duivelsteken dragen (deze lectuur verveelt en beangstigt Clara). [Kofman 1974, 159: une mauvaise mimésis dont les effets sont nocifs, dont les produits portent la marque du diable : ils ennuient et effraient ; une bonne mimésis, divine, apportant joie et vie.] De slechte mimesis doet het leven vergeten, ten voordele van de dood, doet de levendige aanwezigheid vergeten, deze van Clara, ten voordele van dode voorstellingen. Nathanaels geperverteerde voorliefde maakt dat hij ongevoelig blijkt voor Clara's charmes en de dode verloofde verkiest boven die van vlees en bloed. Hij verwart levenden met doden, verwisselt alle waarden, neemt Clara voor een automaat en wil Olimpia huwen. De episode met Olimpia is heel belangrijk, meent Kofman, veel belangrijker dan Freud ze acht. Want Olimpia is net als de literatuur en de schilderkunst een verdubbeling die de illusie van leven oproept. [Kofman 1974, 159: Or, la poupée n'est, elle aussi, qu'une des formes du double et l'incertitude qu'elle provoque n'est guère distincte de celle produite par le double comme littérature ou peinture : celles-ci, en tant qu'imitations, donnent elles aussi l'illusion de la vie.] Wat Nathanael schrijft, bezit de morbide kracht om Clara tot tranen te brengen en bang te maken. Op Nathanael heeft fictie meer vat dan het leven: fictie vervangt het leven, neemt alle plaats in en brengt waanzin en dood met zich mee.

**Als de literatuur** als mimesis in de plaats komt van het leven, dan is dit een perversering van de creatie, een diabolische mimesis, een duel met God. [Kofman 1974, 159: La littérature comme mimésis qui se substitue à la vie est une perversion de la créature qui rivalise avec Dieu: mimésis diabolique.] Conform aan een hele filosofische traditie verwerpt Clara dit dubbel als inferieur aan het leven. De redelijke Clara verkiest het leven boven zijn dubbelganger, is geen slachtoffer van illusies, verwart het bezielde niet met het onbezielde. Wie zweeft, vindt bij haar weinig gehoor, haar blik spreekt boekdelen en fijntjes lacht ze: "Lieve vrienden! Hoe zou je van mij kunnen verwachten dat ik jullie droombeelden voor waar aanneem, vol leven en beweging?" (p.21) Ook het filosofisch discours over kunst, schrijft Kofman later in *Mélancolie de l'art*, wil ons tot rede en waarheid brengen. Waarom wil de rede het overnemen? Omdat kunst verontrust, onthult Kofman, omdat kunst verstoort, omdat kunst een unheimlich fantoom is dat zich niet laat inlijven in het vertrouwde domein van de geest. [Kofman 1985, 15: Et pourquoi une telle occultation si ce n'est parce que l'art inquiète étrangement «l'Esprit», le dérange, tel un revenant, un fantôme *unheimlich* qui ne se laisserait pas enchaîner dans la demeure familiale (*heimlich*), trop familiale de l'Esprit? Pourquoi si ce n'est parce qu'avec l'art il y va d'un « reste » non releuable? ]

Elke kunstverklaring krijgt te kampen met een rest. Deze resten, spoken, schimmen zweven tussen twee uitersten: niet dood, niet levend, niet waarneembaar, niet verstaanbaar, niet aanwezig, niet afwezig... Eerder zijn ze aanwezig met de verbijsterende indruk van afwezigheid [Kofman 1985, 16: *une présence qui donne l'impression égarante d'une absence*] of zijn ze afwezig terwijl hun aanblik de volle aandacht trekt van wie erdoor bekoord wordt [Kofman 1985, 16: *une absence d'où émane une plénitude pesante qui occupe, investit tout entier le regard qui l'apprécie*]. Bij kunst gaat het niet om de opheffing van het reële (dat zou nog relatief eenvoudig en beheersbaar zijn), maar om de opoffering (van het reële) in de zin van hoe Bataille 'le sacrifice' beschrijft: de opoffering van wat ten offer wordt gebracht, verandert, vervormt, verdraait, vernietigt en doodt het offer, maar laat het niet ongebruikt.<sup>67</sup> Vergelijkbaar kan Nathanael Olimpia slechts tot leven wekken als hij zijn leven daarvoor geeft, als hij zijn ogen leent aan zijn spiegel<sup>68</sup>, als hij zijn leven offert voor zijn werk: de inerte ogen van Olimpia lichten alleen op tijdens de lectuur van zijn gedichten. Kunst vervangt niet eenvoudigweg de wereld van de levenden door die van de schimmen, maar balanceert veeleer tussen beide werelden. [Kofman 1985, 18: *Avec l'art on n'a pas affaire à un royaume des ombres qui s'opposerait de façon simple au monde réel des vivants. L'art fait basculer l'opposition de ces deux mondes, les fait glisser l'un dans l'autre.*] Nathanael zelf is het slachtoffer van verwarring: zijn liefde voor zijn creaties doet hem het levende met het levenloze verwarren. Coppelius kan Olimpia alleen fabriceren als hij de ogen van Nathanael steelt, de Zandman geeft zijn kinderen de ogen van anderen te eten... De ogen zijn de sleutel voor een artificieel leven, de held kan alleen creëren op narcistische wijze.

Het narcisme haalt Freud (slechts) aan in een voetnoot<sup>69</sup>: hij ziet in Olimpia een dubbelganger van Nathanael. Freud, vindt Kofman, doet hier echter niet ten volle zijn voordeel mee, want hij trekt de verdubbeling niet door naar de literaire creatie. [Kofman 1974, 160 : *Si, dans une note importante, Freud signale le narcissisme de Nathanaël, s'il voit dans Olympia un double de celui-ci, il n'en tire aucun parti pour*

---

<sup>67</sup> Kofman verwijst hier naar Bataille naar aanleiding van een tekst over Manet: «Bataille dit que le sacrifice altère, détruit la victime, la tue mais ne la néglige pas.» (Kofman 1985, 16)

<sup>68</sup> Winterson, Jeanette, *Kunstobjecten : essays over extase en onbeschaamdheid*. Contact, Amsterdam/Antwerpen, 1996, p. 117: «De spiegel blijkt een doorkijkspiegel en erachter vind ik plaatsen waar ik nog nooit geweest ben. Wanneer ik ze eenmaal heb bereikt, hoef ik ze nooit meer te verlaten.»

<sup>69</sup> De bedoelde voetnoot is: «Olimpia is, om zo te zeggen, een van Nathanael losgeweekt complex, dat hem als persoon tegemoet treedt; Nathanaels onderworpenheid aan dit complex vindt haar uitdrukking in de onzinnig dwangmatige liefde die hij voor Olimpia opvat. Wij mogen deze liefde een narcistische liefde noemen en we begrijpen dat iemand die aan haar ten slachtoffer valt, zich vervreemdt van het werkelijke liefdesobject.» (Freud 1919, 173)



l'interprétation d'ensemble et surtout il ne met pas en rapport ici le narcissisme, le double, avec la « création » littéraire.] In *L'enfance de l'art* noemt Kofman de sleutel van de artistieke activiteit – waaronder zowel de creatie als ook het genieten van de kijker valt – bij naam : het is de narcistische structuur ! [Kofman 1970, 163 : La structure narcissique nous paraît être la clef de l'activité artistique.] Het narcisme dat eigen is aan de kunst, is volgens Kofman niet alleen het secundaire narcisme met zijn middelpuntvliedende kracht<sup>70</sup> [Kofman 1970, 165: un narcissisme *secondaire* lié à l'identification centrifuge ou centripète], maar ook het primaire narcisme dat zich kenmerken laat door de almacht der gedachten<sup>71</sup>. Het secundaire narcisme is vergelijkbaar met de droom: ik, kunstenaar of kijker, sta in het middelpunt en zie; daar heb je de projecties van wat zich binnen in mij afspeelt! [Kofman 1970, 164: Le narcissisme de l'art est analogue à celui du rêve. Il se caractérise par l'identification centrifuge qui opère par projection des processus psychiques à l'extérieur ; chez l'amateur joue aussi l'identification centripète. »]

**Met het primaire narcisme** komen wij uit bij het primitief animisme, heel pregnant aanwezig in Freuds studie van het Unheimliche. [Kofman 1970, 165 : Par là il rappelle le narcissisme infantile, celui est dans nos sociétés actuelles ce qui survit de l'animisme primitif.] Het infantiele narcisme sluit aan bij de almacht der gedachten [Kofman 1970, 165: un narcissisme *primaire* lié à la croyance en la toute-puissance des idées, à la recherche de l'autosuffisance] en de creatie van een dubbel ondersteunt die almachtsgedachte. [Kofman 1970, 166 : le double est doué d'une efficace reposant sur la croyance en la toute-puissance du moi.] Waarvoor die verdubbeling? Waarom gaat het niet zonder? Wat poogt dat dubbel te beweren?

**Te bezweren?** Het narcisme, schrijft Kofman, zoekt de onsterfelijkheid, zoekt de dood te overwinnen. Maar wie de dood weigert, is bang voor de dood, dus bang voor het leven (want de dood hoort bij het leven). De kunst brengt als het ware een dubbelganger van het leven tot stand, een afschrift, een doorslag. In het kunstwerk kunnen we wat er van de dood geworden is wel aan, kunnen we het beeld van de dood wel aanzien. [Kofman 1970, 175: Car si le narcissisme est recherche d'immortalité, celle-ci ne peut s'accomplir qu'en mimant, dans la vie, la mort. Le refus de la mort est peur de la mort, donc de la vie, mise en réserve de soi (...)] Le

---

<sup>70</sup> Moyaert, Paul, *Drift, ik-vorming en taal*, in *Psychoanalyse. De mens en zijn lotgevallen*.

Uitgeverij Pelckmans, Kapellen, 1999, p. 201: «In het narcisme daarentegen gaat het om een liefdesrelatie: het ik komt tot stand als object van liefde voor zichzelf. »

<sup>71</sup> Moyaert, Paul, *Drift, ik-vorming en taal*, p. 202: «Het ik krijgt de illusie van een onkwetsbare, onaantastbare autonomie en van een mateloze almacht.»

« double » qu'est l'art, comme tout double, érigé pour vaincre la mort, se transforme lui-même en image de la mort.]

**Kunst is gemaakt** om de dood te overwinnen... Kunst imiteert het leven - inclusief de dood die we vrezen - maar geeft ons iets terug dat ons welgevallig is. Kunst doet iets met de dood, neemt de dood in het afgebakende isolement<sup>72</sup> [Kofman 1985, 16: un *splendide isolement*] van het kunstwerk op en maakt er iets van dat onze blik wel verdragen kan. We worden er opgewonden van... Het teken van de dood<sup>73</sup>, het duivels principe, het negatief, in *der Sandmann* steekt het overal, in elke figuur: de vader is aangetast door Coppélius, Nathanael wordt verscheurd, Clara draagt het beeld van de dood in zich en de moeder lijkt de enige van wie een onaangestast beeld zou kunnen worden bewaard, maar toch is ze niet in staat om de waanzin van Nathanael weg te houden én de dood. Of is dit stilte voor de storm? Want verraadt die quasi-stilte rond de moeder niet dat zij de meest gevreesde is, want de meest begeerde? [Kofman 1974, 176: mais elle n'est pourtant pas assez solide pour lui éviter la folie et la mort. Et peut-être ce quasi silence sur la mère est-il le signe que c'est elle qui, en dernière analyse, est le personnage le plus dangereux, parce que le plus désiré.] De andere personages - de Zandman, Coppélius, Spalanzani, Coppola - incarneren allen de dood: allemaal gooien ze poeder in de ogen, zijn ze een karikatuur van het leven en gedragen ze zich als een dodelijke machine; ze knarsen, grijnzen, lachen sardonisch met verwrongen mond, schorre stem... [Kofman 1974, 176: Jetant tous de la poudre aux yeux, les différents représentants du diable sont eux-mêmes des caricatures de la vie.]

**Men zegt** dat Sarah Kofman weinig concludeert en dat haar conclusies meestal meer weg hebben van voorlopige tussenkomsten.<sup>74</sup> Waar een ander een punt zet, is Kofman al weer een nieuw boek aan het schrijven (of in een nieuw boek aan het verder schrijven). Hoewel bij haar niets echt definitief is, valt hier en daar toch een zin te rapen die meer zegt en die in allerlei variaties terug zal komen. Zo'n zin sluit het onderdeel *Les figures du diable* uit Kofmans studie van het Unheimliche af :

---

<sup>72</sup> «Een dichter neemt afstand van de werkelijkheid, verdwijnt in zijn herinneringen en wensvervullingen, maar bakent toch af.» (Trees Traversier in *Psychoanalyse en poëzie : een inleidende verkenning*, p. 14.)

<sup>73</sup> «De twee antithetische begrippen seksualiteit en dood worden vaak met elkaar verbonden door de gedachte dat de dood de dingen stijf maakt.» (Draaisma, Douwe, *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt*. Historische Uitgeverij, Groningen, 2001, p.26)

<sup>74</sup> Nancy, Jean-Luc, *Foreword in Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, Cornell University Press, New York, 1999, xi: «Sarah wrote little by way of conclusion to her books. Comparing final pages, we see that they are more like provisional interruptions than conclusions. Or she would write, "By way of conclusion, let us therefore leave the last word to laughter."»

L'inquiétante étrangeté des pulsions de mort dont les figures du diable sont les métaphores n'est-elle pas l'*Unheimlichkeit* par excellence, la condition de tous les autres effets du même genre? N'est-elle pas due à un refoulé universel, le plus résistant : celui de la présence dans la vie et à l'origine de la vie, de la mort? [Kofman 1974, 176]

**De dood** keert terug in alle figuren, in elke diabolische dubbelganger. Dood en leven lopen voortdurend dooreen en het is precies die verwarring die kunst zo fascinerend maakt. De kunst heft bij de kijker elke gewone verwachting op, doet elk voorspelbaar sentiment teniet en maakt dat we het spektakel van de dood kunnen verdragen of er op zijn minst indifferent tegenover staan. [Il <le réel> est là sans être là, déréalisé, rendu indifférent, vide de sens. Kofman 1985, 16] Die afstand maakt een transformatie van het affect mogelijk, lokt een catharsis uit. [Kofman 1985, 16 : il < le spectateur > prend plaisir à ce qui dans la vie ordinaire provoquerait horreur et terreur, il supporte l'intolérable.] In het kunstwerk primeert niet meer het bestaan van het object (in casu de dood), maar wel het omvormen ervan tot nature morte [Kofman 1985, 16 : Il ne s'intéresse pas à l'existence de l'objet peint qui, détaché dans *une splendide* isolement, se trouve transformé par la magie de l'art, quel que soit le sujet, en *nature morte*].

**Nature morte** heeft met het kadaver gemeen dat we er even gefascineerd naar kijken. Onder het masker van het een zien we ook het ander: de verleidelijke Aphrodite kan de ongrijpbare Persephone<sup>75</sup> zijn, de perfecte Olimpia is een automaat met dode ogen die aan Nathanael het leven onttrekt, de schilder Ettlinger uit een ander verhaal van Hoffmann<sup>76</sup> is een bloeddorstige gier die schildert met warm bloed... [Kofman 1985, 17: Dans *Le Chat Murr* d'Hoffmann, le

---

<sup>75</sup> Persephone verenigt het leven (het zinnebeeld van het korenzaad, de voortplanting) en de dood (ze verbleef de helft van het jaar in de onderwereld). «Elke vrouw moet ondergronds gaan, net als Persephone, die de helft van het jaar in het duister van de onderwereld leefde – een straf voor haar opstandigheid ten opzichte van een god – en de rest van het jaar in daglicht en in de uitzinnige lente. Als ze bovenkomt, brengt ze de herinnering aan waar ze vandaan komt mee.» Dit staat te lezen in *De Vorstin. Machiavelli voor vrouwen* van Harriet Rubin. Prometheus, Amsterdam, 1997, p. 44.

<sup>76</sup> E.T.A. Hoffmann zal Kofman blijven boeien. Hij verschijnt later nog in twee andere publicaties van haar hand: '*Autobiografures. Du chat Murr d'Hoffmann*' (1976, misschien wel haar meest speelse studie) en '*Vautour rouge. Le double dans les Elixirs du diable d'Hoffmann*' (1975).

peintre Ettliger se compare à un vautour: «Je suis le vautour rouge et je peins lorsque j'ai fait un repas de rayons colorés. Je sais peindre lorsque j'ai pour vernis du sang chaud.») Geen dubbel, schrijft Kofman, zonder dat het origineel verslonden wordt. Het dubbel doet het origineel van zichzelf verschillen, zozeer dat het niet meer zelfvoldaan, genoegzaam en zonder meer bij zichzelf aanwezig is. Door de kunst schemert het origineel, ook daar waar het niet samenvalt met zichzelf, ook daar waar het van zichzelf verschilt. [Kofman 1985, 17: Pas de double sans dévoration, sans *entame* de ce qui, sans lui, aurait pu passer pour une présence pleine, autosuffisante : le double fait *différer* l'original de lui-même (...)] Van de schaduw blijft wat hangen, de schim blijft rondspoken in de levende vorm. [Kofman 1985, 18: l'ombre hante la forme vivante « elle-même »]

**Dood en leven**, rede en waanzin, dat wat lijnrecht tegenover elkaar staat, het beangstigt en fascineert tegelijk. [Kofman 1985, 18 : Cet effondrement pétrifiant de toutes les catégories oppositionnelles et de tout sens décidable, c'est cela qui fascine et qui effraie : comme la tête de la Gorgone.] De Gorgonen - gevleugelde monsters met een vrouwenlichaam en een haardos van slangen wier aanblik volstaat om wie het waagt hen te bekijken in steen te veranderen – is in het Grieks ook het woord voor “de vastgelegde en zichtbare afbeelding (...) van een levend origineel dat onbereikbaar is voor de rechtstreekse blik. (...) Hak het hoofd van het monster af en wend de blik naar haar weerspiegeling: enkel zo zijn we beschermd tegen de dood en tegen het vrouwelijke geslacht, die beide in staat zijn ons op te slorpen.”<sup>77</sup> Kunst verkennt de grenzen, kunst balanceert. Een slechte mimesis, zo brengt Kofman ons in herinnering, is voor Plato gelijk aan het zich verliezen in de illusie. We kijken naar kunst met dezelfde fascinatie als die voor het dode lichaam, voor het dubbel dat lijkt op het levende maar dat toch niet is. De dood is zijn vijand, het leven, in het gevecht de baas, heeft zijn plaats ingenomen door het te verslinden. En toch maakt de dichter ook die beweging weer ongedaan.

Et le ciel regardait la carcasse superbe  
Comme une fleur s'épanouir.

De hemel staarde neer op dat subliem karkas  
Als op een bloem die zich juist opent.

---

<sup>77</sup> Kristeva, Julia, *Wie is Medusa?* Dietsche Warande en Belfort, 2004, 1. (Vertaald door Kris Pint en Jürgen Pieters)

Om deze regels is het Solange Leibovici te doen in Baudelaires *Une charogne* : “De dichter houdt het beeld van de weerzin vast, maar wat hij doet is het weerzinwekkende in iets aangenaams veranderen. (...) Uit het dode vlees wordt nieuw leven geboren.”<sup>78</sup> Baudelaire wordt vaak geprezen omdat uit zijn realistische beschrijvingen van het gruwelijke een esthetisch effect kan worden gepuurd. Mimesis en catharsis...

**In tegenstelling** tot de illusie die de kunst is, zal bij Plato een goeie mimesis de illusie ondergeschikt maken aan waarheid en logos. [Kofman 1985, 27: *cette condamnation philosophique du simulacre.*] Dit is, zegt Kofman, wat filosofie doet als ze kunst of het esthetisch gevoel wil duiden. Van het verglijden van grenzen (tussen dood en leven, tussen waanzin en verstand) gaat een beangstigende (unheimliche) fascinatie uit en die willen we onderbrengen. Filosofische beschouwingen vangen de paniek op, roepen de overrompelende en ondraaglijke beelden een halt toe. Daarzonder zouden dood en waanzin vrij spel krijgen. En wat is dan de kunst? Ze is de rouw van de filosofie, het onvermogen van de filosoof om het esthetisch gevoel volledig te duiden. Er is immers geen dialectiek die de kunst helemaal kan opheffen. [Kofman 1985, 20: *C'est pourquoi la beauté n'est jamais exempte de mélancholie : elle est comme en deuil de philosophie.*] En toch, schrijft Kofman, poogt Freud in de analytische roman de sluier op te lichten: *La violence consiste à faire de la beauté du romanesque un pur « effet » secondaire, destiné à disparaître, à être « relevé » dans le procès de la vérité analytique. (...) ...privant du même coup le lecteur de la jouissance libre de ses fantasmes : fonction cathartique de la fiction analytique.* [Kofman 1974, 16] De schoonheid van haar verleiding en in dezelfde beweging ook de lezer van zijn fantasma's ontdoen, heeft voor de analyticus die Freud is, het effect van een catharsis.

“**Dat alle mensen** plezier beleven aan uitbeeldingen,” lezen we in Aristoteles’ *Poëtica*. “Een aanwijzing voor dit laatste is wat er gebeurt in de praktijk. Van de dingen die ons in de werkelijkheid pijn doen om te zien, bekijken we met plezier de meest nauwkeurige afbeeldingen, zoals bijvoorbeeld de vormen van de meest verafschuwde beesten en van lijken. En een oorzaak van dit plezier is mede het feit dat leren niet alleen de wijsgerigen veel genot verschaft maar de andere mensen ook, alleen delen zij daarin slechts met geringe mate.” (*Poëtica*, IV, 48b8-13)

*Poëtica*-commentatoren geven verschillende interpretaties van deze passage; waaronder dat een katharsis optreedt in

---

<sup>78</sup> Het gedicht *Une Charogne* wordt door Solange Leibovici onder de titel *Baudelaire's sublieme karkas. Een psychoanalytische lezing van 'Une Charogne'* besproken in *Psychoanalyse en poëzie* (p. 68-79). De vertaling van de verzen is van Peter Verstegen.

de zin van “*opheldering*, intellectuele ‘ontsmetting’ van de uit te beelden gebeurtenissen; en dat gebeurt doordat de dichter orde op zaken stelt en in zijn plot de gebeurtenissen begrijpelijk en in hun samenhang uitbeeldt.”<sup>79</sup>

Dupont-Roc en Lallot benadrukken dat het “enkel en alleen door het mimetische karakter van de waargenomen vormen komt dat wij dingen die ons pijn zouden moeten doen, met genoegen waarnemen. “

Zij verbinden deze invalshoek met een andere passage van Aristoteles: “En aangezien hij door middel van uitbeelding <van handelen> het genot moet bereiden dat voortkomt uit medelijden en angst, is het duidelijk dat de dichter dat <wat medelijden en angst opwekt> tot een element in het handelingsverloop moet maken. “ (*Poëtica* XIV, 53 b 4-13)

“De passage waar Aristoteles expliciet zegt dat degene die een tragedie op zich in laat werken, tengevolge van die uitbeelding met medelijden en angst vervuld wordt en daardoor *genot* ondervindt.

Par quelle alchimie s’opère cette substitution? Par la représentation (dia mimêseôs).

De tragedie bewerkt dus qua uitbeelding, en wel door middel van de plot waarin angst en medelijden als effecten ingebouwd zijn, dat deze emoties gezuiverd worden. Want de uitbeelding schept, terwijl ze de toeschouwer inlijft bij en in de ban brengt van de uitgebeelde vreselijke gebeurtenissen, tegelijk de afstand die nodig is om zonder echte innerlijke pijn te kunnen genieten van datgene wat voorgesteld wordt.”<sup>80</sup>

Door welke alchimie gebeurt de omzetting van smart in genot, de loutering? Door de mimesis, de uitbeelding, de representatie. Wat voor genot is dit? Op dit punt keren we terug naar Kofmans omschrijving van het Unheimliche:

---

<sup>79</sup> Commentaar van L. Golden, zoals opgenomen in Aristoteles, *Poëtica*. Athenaeum, Amsterdam, 1986, p. 182.

<sup>80</sup> Commentaar van de esthetici Dupont-Roc en Lallot, zoals opgenomen in Aristoteles, *Poëtica*. Athenaeum, Amsterdam, 1986, p. 183.

L'inquiétante étrangeté peut donner un plaisir de type masochiste, une jouissance à partir même de ce qui angoisse ; un plaisir aussi qui relève de la pulsion de mort parce que lié au retour et à la répétition : par là il n'est aucun sentiment esthétique dans lequel la pulsion de mort ne soit impliquée. C'est que la mort toujours déjà travaille le «positif», qu'Eros et pulsion de mort sont indissociables : tout plaisir est un plaisir «mêlé». [Kofman 1974, 140-141]

**Wat is het vertrekpunt ?** Angst (à partir même de ce qui angoisse)! Iets wat in het gewone leven ondraaglijk is [il <le spectateur> supporte l'intolérable. Kofman 1985, 16]. De herhaling wijst op doodsdrijf (qui relève de la pulsion de mort parce que lié au retour et à la répétition). Waartoe angst? Waarom wordt de angst opgeroepen? "Angst is al een vorm van voorbereiding, ook al weet je niet precies wat je te wachten staat. In traumatische situaties is het psychisch apparaat echter niet in staat tot angstontwikkeling. Het trauma komt te onverwacht of is te overweldigend om nog te kunnen reageren, zelfs niet met angst." (Geyskens & Van Haute 2003, 34-35) Wat levert 'het' op ? Een masochistisch genot (un plaisir de type masochiste). Jouissance. Hoe kan dat ? Door een ombuiging van de gevoelens, een omzetting, een omvorming die bij de lezer/kijker de catharsis veroorzaakt. [Kofman 1985, 16: Une transformation de ses affects, à valeur cathartique : il prend plaisir à ce qui dans la vie ordinaire provoquerait horreur et terreur.] Het ding, dat waar we bang voor zijn, de dood, is er niet echt, zo menen we [Kofman 1985, 16: l'absence de sens de l'objet peint et son silence]. In het dubbel dat het verhaal of het kunstwerk is, blijft de dood als trauma [un refoulé universel, le plus résistant : celui de la présence dans la vie et à l'origine de la vie, de la mort, Kofman 1974, 176] wel aanwezig, maar ontzield. De dood wordt er niet recht in de ogen gekeken, wordt onschadelijk gemaakt. Kunst neemt een bocht, omzeilt de blokkade en de remming. Een smartelijk gevoel wordt eerst opgeroepen en dat is best spannend (voorlust) want de dood dreigt, maar wordt dan zodanig omgebogen dat we er beter van worden en er esthetisch geluk uit puren (lust ervaren). [Les éléments douloureux sont une source de jouissance élevée. Même lorsque le plaisir de l'art est masochiste, le grand bénéficiaire demeure le principe du plaisir. (...) Du point de vue de l'affect, le propre de l'art est toujours de transformer des affects douloureux en affects heureux. Kofman 1970, 147-148].

Het werkt bevrijdend. [Kofman 1985, 16: une *a/pathie* du spectateur ou du moins une transformation de ses affects, à valeur cathartique] Het genieten dat de catharsis geeft, noemt Kofman met een verwijzing naar Kant: un plaisir «désintéressé» (Kofman 1985, 16). Op het moment dat de dood zich in de kunst aanwezig toont, lijkt hij al ergens anders [*présence insolite et ambiguë qui est aussi le signe d'une absence*, Kofman 1985, 17], ongrijpbaar en bedrieglijk als hij is.

**Kofman zelf** grijpt graag terug naar Freuds studie van Da Vinci: de schilder geeft aan zijn moeder de gelukzalige glimlach waaraan het hem in het reële leven heeft ontbroken. Kunst zet ongeluk om in geluk. (Kofman 1970, 148) "Misschien mogen wij zeggen dat ieder kind dat speelt zich als een schrijver gedraagt, omdat het een eigen wereld creëert of, beter gezegd, de dingen van zijn wereld rangschikt in een nieuwe, hem welgevallige orde." (Freud 1908, 14) De verbeelding, de stof van dichters en van dromers, gaat niet alleen aan het werk in het domein waar we ons bewust van zijn [le plaisir qu'apporte l'art ne doit pas être compris par référence à ce qui est éprouvé par la conscience, Kofman 1970, 148], maar er is meer: ook wat we verdrongen, alle niet toegestane wensen krijgen een scène. Infantiele doch verdrongen verlangens worden opgevoerd, dat raakt ons, en de kunstenaar die als geen ander de censuur weet te omzeilen, bereidt voor ons het esthetisch genot. [Kofman 1970, 148: Le travestissement du désir permet une épargne de l'énergie servant au contre-investissement, la levée d'inhibition, la décharge et, au niveau de la conscience, le plaisir tragique.] Want de dichter weet het al langer of volgt (blindelings) zijn intuïtie: valt er niets aan te doen? Wel, dan maken we er gewoon iets anders van!

*They said, 'You have a blue guitar,  
You do not play things as they are.  
The man replied, 'Things as they are,  
Are changed upon the blue guitar.'*

81

### Hoofdstuk 3

## HET IMAGINAIRE EN HET REËLE

### 3.1. Het perspectief van het verlangen : unheimlich is de grens

---

<sup>81</sup> Uit *The man with the blue guitar* van de dichter Wallace Stevens. Met dit stukje poëzie leidt Anna Tilroe *De blauwe gitaar* (over beeldende kunst) in. [Querido, Amsterdam, 1990]



*In het fantasma is het dat het reële en het imaginaire elkaar ontmoeten. De realiteit wordt nooit zomaar gepresenteerd, maar steeds gevat in de structuur van het fantasma. In dit onderdeel vinden wel meer ontmoetingen plaats: zoals die tussen perspectieven, realistisch of visionair, tussen schrijven en schilderen, tussen het gedicht en de herinnering, tussen angst en genot, tussen waar en waard, tussen het kunstwerk en het verlangen, tussen Nietzsche en Freud,... Handig laveert Kofman tussen allerhande tegenstellingen door, en dat niet zozeer om ze op te heffen dan wel om ze te begrijpen tot zover dat kan. Want helemaal opgelost of uitgelegd of ten einde toe verklaard is het nooit; zeker niet als het om een kunstwerk gaat. Met Kofman eindigen we dan ook in schoonheid, met een rest, en niet zomaar één: het wordt een esthetische rest.*



**"Kijk naar de 'carrousel der fantasieën'** bij het pas gearriveerde meisje in de grote stad. Ze is mooi gekleed zoals een buitenmeisje, het haar gewassen en gekapt, de wenkbrauwen geschminkt en de lippen glanzend van lipstick. Ze is puur, met kraakzindelijke, witte kraag en jeugdig hoedje. Ze dreigt verpletterd te worden onder de dreigende wolkenkrabbers en kijkt angstig naar linksboven. Tegelijk staat ze in een fictief decor."<sup>82</sup> Zo onschuldig als wat staat Cindy Sherman, verkleed als een actrice in een oude film, op de foto van een filmset voor een film die niet echt wordt gedraaid. Zo'n foto wordt 'film still' genoemd en is fake. "Van authenticiteit is geen sprake. Film stills verdubbelen de kopie, want ze zijn vaak kopieën zonder origineel: de fotografen nemen op de filmset een foto van een scène, maar niet zoals die in de film te zien is." Maar de fotografe Sherman doet nog meer: ze bootst film stills na uit een film die onbestaande is (eind jaren vijftig, begin jaren zestig, Sherman kan er niet geweest zijn en de film is fictie) en verwijst naar een scène die ook nooit zal bestaan.

---

<sup>82</sup> Over Jeanette Winterson en Italo Calvino : WWW. JEANETTE WINTERSON. COM. Deze tekst over Italo Calvino's steden werd als inlegpagina (168-169 met de foto uit 1978 *Untitled Film Still, #21*) opgenomen in Bousset, Hugo, *De geuren van het verwerpelijke*. Meulenhoff, Amsterdam, 2004.

Een foto kan het dus blijkbaar ook: kopie zijn zonder origineel. Cindy Sherman “ziet zich spelen in een film, die ze in haar dromen al jaren heeft gemaakt.”

**Coïncidence** entre le fantasme et la réalité, heet het bij Sarah Kofman, parce que celle-ci est toujours structurée par le fantasme, parce que celle-ci n’a jamais été présente comme telle. Fantasma en realiteit vallen samen. De realiteit wordt als dusdanig nooit zomaar gepresenteerd maar steeds gevat in de structuur van het fantasma. Impossible donc d’établir des limites bien tranchées entre le réel et l’imaginaire: brouillage particulièrement apte à provoquer, selon Freud, l’inquiétante étrangeté. [Kofman 1974, 158] Een scherpe grens trekken tussen het reële en het imaginaire is onmogelijk en daarin precies schuilt volgens Freud de Unheimlichkeit. Het is Nathanael die in het verhaal van Hoffmann het reële met het imaginaire verward: Nathanaël, le rêveur, le visionnaire, le fou qui confond imaginaire et réel, qui voit double... [Kofman 1974, 150] Anderen hanteren andere perspectieven. Clara, zoals haar naam het aangeeft, en haar broer Lothar nemen een klaar en duidelijk, een redelijk en realistisch standpunt in. Toch lijkt ook dat realistisch standpunt – door Hoffmann trouwens ook satirisch voorgesteld - niet de hele waarheid te bevatten, want zowel de sympathie van Hoffmann als het slot van het verhaal lijken uit te gaan naar Nathanaels visionaire standpunt, dat echter ook niet alleenzalmakend is... [Il semble que les préférences d’Hoffmann aillent à la perspective visionnaire qui est aussi la sienne: elle n’est pourtant pas, elle non plus, présentée comme un point de vue « vrai ». Kofman 1974, 150]

**Dat het verhaal** eindigt in de trant van Nathanaels visioen is niet beslissend [pas du tout décisif], meent Kofman, maar wijst eerder op een unheimlich samenvallen van fantasma en realiteit [une coïncidence tout à fait «étrange» entre le fantasme et la réalité]. Kofman drukt er op dat het slot, in tegenstelling tot wat Freud zegt, ambigu blijft en de twijfel niet opheft. Ze bewijst dit opnieuw met de samenvatting die Freud ons geeft van het verhaal (van op de toren ziet Clara een aparte verschijning naderen, door de toneelkijker herkent Nathanael daarin Coppélius, met verstandsverbijstering tot gevolg) waarbij hij Hoffmanns versie bijstelt: want wat in *der Sandmann* gezien wordt, is niet een verschijning die Coppélius is, maar een vage gestalte die nadert en waar elkeen zijn eigen fantasma’s in projecteert. Niet het zien van Coppélius lokt de crisis bij Nathanael uit, maar wel het gebruik van de kijker waardoor Clara in zijn blikveld komt [Clara stand vor dem Glase, p. 41], Clara met het gezicht van de dood, Clara als de Medusa... De voorafschaduwning van dit beeld lezen we eerder in het verhaal al in het

schrikwekkende gedicht van Nathanael: *Aber es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut* (p. 24).

**Een lorgnet** (een kijker, een toneelkijker, een verre kijker) maakt dat men het reële vervormd ziet, het kan niet anders. [Kofman 1974, 151: *A travers une lorgnette, on ne peut voir le réel que déformé. En allemand le mot se dit : Perspectiv.*] In het Duits spreekt het woord voor zich : perspectief. De diverse romanpersonages zijn even zoveel perspectieven op het reële. Zelfs het oog van wie klaar ziet is een bril of lorgnet: mooie ogen noemt Coppola de brillen die hij aanbiedt. Wat perspectieven betreft is de regel dat wat meer **waard** is, daarom nog niet meer **waar** is. Het ene perspectief kan wel meer waard zijn dan het andere, het kan meer geluk brengen - Clara's perspectief bereidt haar een happy end: ver van dit onheil vinden we haar jaren later terug voor een mooi landhuis, hand in hand met haar charmante echtgenoot, genietend van het spel van twee frisse jongens, haar zonen – terwijl het andere waanzin brengt of dood, maar geen van beide perspectieven kan zomaar aanspraak maken op de waarheid. Het ene oog is niet meer waar dan het andere, is niet inwisselbaar voor het andere.

**Van Kofmans oeuvre** gaan in totaal zes boeken naar Freud, vijf naar Nietzsche<sup>83</sup> en van de literaire auteurs die ze besprak, komt Hoffmann het vaakst<sup>84</sup> terug. Hij is voor haar Nietzsche avant la lettre, omdat hij de waanzin<sup>85</sup> niet in één pool situeert en de redelijkheid in een andere, maar omdat zijn interessante en unheimliche teksten tonen dat er tussen beide geen scherpe grens te trekken valt. Beide zijn een manier van zien, een kwestie van gezichtspunt. De grens tussen normaliteit en pathologie, tussen het imaginaire en het reële wordt overgestoken. Dat maakt dat *der Sandmann* eerder onder het eerste type Unheimlichkeit valt, en niet onder het tweede type, zoals Freud bedingt. De polemiek waarin Freud zich mengde (en die al toegelicht werd in dit eerste hoofdstuk), weerhoudt hem om dit te erkennen. Waar Hoffmann bij ambigüiteit wilde uitkomen, waar hij aanstuurde op een onbeslist slot, helt Freud over naar Nathanael (de teneur is dan dat ook een nuchtere lezer door de schrijver op sleeptouw kan worden genomen en niet altijd even superieur en redelijk blijft). Niettemin, bevestigt Kofman, blijven Nathanaels

---

<sup>83</sup> «The fact that Sarah Kofman devoted six of her twenty-seven books to Freud and five to Nietzsche is ample indication of their importance to her thinking.» Large, Duncan, *Kofman's Hoffmann*, in *Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, p. 67.

<sup>84</sup> «But of the four writers addressed in *Freud and Fiction* (Empedocles, Hebbel, Jensen and Hoffmann), it is Hoffmann alone who engages her attention thereafter.» Large, Duncan, *Kofman's Hoffmann*, in *Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, p. 68.

<sup>85</sup> « Renversement donc de la hiérarchie traditionnelle établie entre raison et déraison, vie éveillée et rêve. De là aussi pour Hoffmann, la supériorité sur le savant, de l'artiste qui participe aux puissances du rêve et de la folie. Du véritable artiste ... » [Kofman 1976, 54] Hiërarchisch is de echte artiest (en dat is niet de dichter van de gezette tijdstippen of de behoeder van de burgerij) superieur omdat hij deelt in de kracht van droom en waanzin. Op dezelfde wijze triomfeert de droom over de waaktoestand en de onzin over de rede.

visioenen verzonnen. [Kofman 1974, 152 : Le lecteur n'est pas, dit-il <Freud>, cet homme supérieur et raisonnable qu'il prétend être. Certes. Mais cela ne signifie pas que les visions de Nathanaël ne soient pas « fantaisistes ».]

**De grenzen** in beroering brengen, dat lijkt voor Hoffmann essentieel de functie van literatuur te zijn. De artiest imiteert niet het vooraf bestaande reële (de traditionele mimesis of imitatio), maar hij heeft het privilege om het reële te representeren doorheen een veelheid van vervormende perspectieven, elk constitutief voor een andere kijk op de realiteit. Zo projecteert of brengt elk personage een andere zienswijze van de artiest naar buiten. Freud wist dat Hoffmann zijn personages ontwikkelde vanuit de camera obscura van zijn onbewuste dat bevolkt werd door impressies van voor de leeftijd van twee jaar, die langzaam tot beelden werden... [Kofman 1974, 152 : Et Freud savait qu'Hoffmann interprétait ses personnages comme des images développées tardivement d'impressions reçues avant l'âge de deux ans et conservées dans la chambre obscure de l'inconscient.]<sup>86</sup>

**Schrijven is schilderen** naar een model, maar dat model leeft vanbinnen. De schrijver maakt gelijkende portretten zonder dat er een originele referent nodig is [Ohne das Original zu kennen, p. 19] om de gelijkenis [dass es dir ist, als hättest du die Person recht oft schon mit liebhaftigen Augen gesehen, p. 19] te bevestigen. Het werk is een dubbel van een origineel dat ook al een dubbele perceptie is; namelijk die van het reële met daarin de waanzin ingebracht. Het portret dat de lezer van Clara krijgt, correspondeert niet met een reëel model maar is een samenstelling van verschillende perspectieven: de architect prijst de zuivere verhoudingen van haar figuur, de ene schilder schrijft haar haren het schitterende koloriet van de Magdalena van Batoni<sup>87</sup> toe, de andere vergelijkt haar ogen met de zee van Ruisdael<sup>88</sup>, de dichter prijst haar levendige fantasie, haar zachte gemoed en scherpe verstand... (p. 20-21) Omdat Clara weet dat elk standpunt een kwestie van perspectief is, is ze superieur aan Nathanael die ze tot rede wil brengen door hem ervan te overtuigen dat zijn externe visioenen teruggaan op een interne realiteit. Nathanaels waanzin gehoorzaamt aan dezelfde wetten als de literaire creatie: beide zijn ze onderworpen aan een innerlijke drijfveer die toegeschreven wordt aan een kracht van buitenaf.

---

<sup>86</sup> Sarah Kofman verwijst hier in voetnoot naar *Moïse et le monothéisme*, p. 169 (Idées, N.R.F.)

<sup>87</sup> Hoffmann had in Dresden het werk *Die büssende Magdalena* van de barokschilder Pompeo Batoni (1708-'87) gezien.

<sup>88</sup> Jacob van Ruisdael, Nederlands landschapschilder, leefde van 1627 ('28 of '29; er is geen waterdicht bewijs van zijn geboortjaar en toch liegt zijn werk er niet om) tot 1682.

**Hoffmann** is niet de enige schrijver die getuigt dat het heel moeilijk is om dat innerlijke beeld, dat fantasma onder woorden te brengen [Kofman 1974, 156: *Décalage entre la parole mortelle et la vision pleine de vie*]. Ook Edgar Allen Poe schreef een prachtig stukje over het naar eigen zeggen willekeurig gekozen woord *fantasieën* voor het nieuw soort beelden (tussen slapen en waken) dat de essentie van zijn schrijven uitmaakt:

Het gebruik van het woord *fantasieën* is willekeurig, omdat ik toch *een of ander woord* moest kiezen. Maar het idee dat gewoonlijk met die term in verband wordt gebracht, is in de verste verte niet van toepassing op de schaduwen van schaduwen waarover we het hier hebben. Ze lijken me eerder psychisch dan intellectueel. Ze komen alleen (hoe zelden echter, helaas) op uit de ziel wanneer die volkomen in rust is – wanneer lichaam en geest volmaakt gezond zijn – en op de momenten dat de wakende wereld zich vermengt met de wereld der dromen. (...) Deze ‘fantasieën’ brengen een plezierige extase met zich mee die even ver van de meest plezierige extase in de wakende wereld of de wereld der dromen verwijderd is als de hemel van de Northmantheologie van de hel ervan. Ik bekijk die visioenen (...) – het is iets bovenaards, een glimp van de onstoffelijke wereld; en ik ben tot die conclusie gekomen – als die term tenminste van toepassing is op onmiddellijke intuïtie – door het idee dat het genoeg dat wordt ervaren *absoluut nieuw* is.

(...)

Niet dat ik die conditie kan laten *voortduren* (...) maar wel is het zo dat ik mezelf weer wakker kan maken en *daardoor dat moment zelf naar het rijk der herinneringen kan overbrengen.*<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Poe, Edgar Allan, *Autobiografisch. Brieven, essays, schetsen en ideeën samengesteld en ingeleid door August Hans den Boef*. Amsterdam, Loeb uitgevers, 1988, 185-186 [*Graham's Magazine*, maart 1846]

Poe regelt hier een transfer van visioenen: glimpen van een onstoffelijke wereld, schaduwen van schaduwen, fantasieën worden overgeheveld naar het rijk der herinneringen. Zo krijgt het fantasma geleidelijk het statuut van herinnering aangemeten.

**Gedichten** en jeugdherinneringen, schrijft Kofman, hebben bij Hoffmann een tweevoudige functie: ten eerste het bijkleuren van wat in de verbeelding begint te verdwijnen [Kofman 1974, 156 : D'abord celle de redonner un coloris vivant à ce qui commence à s'évanouir dans l'imagination] en ten tweede het bezweren van de angstaanjagende visioenen, door ze symbolisch te herhalen [Kofman 1974, 156 : Ensuite celle de pouvoir maîtriser, par leur répétition symbolique, les visions effrayantes]. Het voorspellende gedicht doet twee dingen: het houdt de toekomst in bedwang maar het gaat er ook sadomasochistisch aan vooraf, want de gefantaseerde toekomst zal zich ook effectief realiseren in een verbluffende samenloop van fantasma en realiteit. De kunstenaar lijkt te worden betoverd door zijn eigen werk. Le double est le diable. Zoals het gedicht loopt, zo vergaat het uiteindelijk ook Nathanael...

**De literaire activiteit** die Nathanael ontplooit, werpt een helder licht op die van Hoffmann en is onscheidbaar van de andere verhaalthema's, van de Zandman, van de angst voor het verlies van de ogen. Het is niet onbelangrijk dat de literatuur wordt opgevat als een schilderij, als visionaire literatuur, onscheidbaar van de relatie die onze held onderhoudt met de vrouwen: wat hij in aanwezigheid van hetzij Clara hetzij Olimpia zoekt, is een genot van puur narcistische aard: hij verlangt van hen alleen dat ze braaf en passief gehoor geven aan zijn gedichten. Deze overvloedige literaire productie herhaalt een symbolische activiteit uit Nathanaels kinderjaren: het tekenen van de Zandman, altijd en overal, het uitstaan van de doodsangst, het herhalen van een masochistische kwelling om op die manier de angst voor de Zandman door middel van bespottelijke karikaturen te beheersen, te bezweren, te bemeesteren. [Relèvent du même plaisir du négatif son goût extrême pour les récits où interviennent sorcières, lutins, êtres malfaisants en tout genre. Kofman 1974, 158]

**Le plaisir du négatif ?** Hoe moeten we dit begrijpen? "Fantasieën hebben altijd twee polen," vat Solange Leibovici samen, "een positieve en een negatieve pool. De terugkeer naar de moeder manifesteert zich als het verlangen naar het paradijs, de totale rust (Nirvana), maar de andere kant is de beklemmende angst voor opsluiting, onmacht en overlevering aan de ander. Aan de wortel van dergelijke fantasieën liggen traumatische ervaringen, die als zodanig onbewust worden herbeleefd terwijl er tegelijk een gevoel van lust ontstaat door de herhaling zelf. Herhalen is prettig en geeft een gevoel van beheersing en macht, dat weten kleine

kinderen al. Aangezien deze beleving op fantasmatisch niveau plaatsvindt, en dus niet in de werkelijkheid, wordt de angst getemperd en kan er gelachen worden, om sprookjes en enge verhalen door kinderen, om grappen en gewelddadige gruwelfilms door volwassenen.”<sup>90</sup> De Zandman, sust Nathanaels moeder, bestaat helemaal niet, maar Nathanael geeft de voorkeur aan de sadistische versie van het kindermeisje. Waarom? Nathanaels perceptie van het reële wordt altijd al voorafgegaan door een nefaste vorm; een fantasmatisch dubbel doubleert het reële, verleent het zijn specifieke kleur: zo zoekt hij de Zandman, ontdekt hij de advocaat Coppelius, bekleedt hij deze met alle angstaanjagende trekken van de eerste, komt hij tot een portret dat aan geen enkel reëel wezen beantwoordt. De grens tussen realiteit en imaginatie is hier niet te trekken, en dat heet: Unheimlichkeit.

*Der Sandmann* lezen is vooral een kwestie van zien dat de herhaling en de verdubbeling in haar vele vormen in belangrijke mate bijdraagt tot de unheimliche impressie. Dat de angst voor het verlies van de ogen dit effect nog versterkt, is niet los te zien van het effect van het dubbel, van de literaire en fantasmatische activiteit van Nathanael. De angst die spreekt uit de tekst van Hoffmann is niet aan uitsluitend één thema gebonden, maar is onscheidbaar van de Unheimlichkeit te wijten aan de Zandman en aan het probleem van de dubbelganger. Het dubbel kan een dusdanig effect hebben op de held van het verhaal dat een inversie tot stand komt, dat alle waarden keren, dat de automaat het haalt van het levende model, dat Nathanael de echte vrouw (en de procreatie) ontvlucht en de inerte, frigide vrouw verkiest, de spiegel die naar hem luistert zonder enige vorm van protest [Kofman 1974, 160: car Nathanaël fuit la femme réelle avec laquelle il pourrait se livrer à une activité sexuelle procréatrice; ce qu’il cherche, c’est une femme inerte et frigide, pur miroir de lui-même, qui puisse écouter ses poèmes sans protester]. Dit narcisme maakt hem ongeschikt voor de objectliefde<sup>91</sup>, maakt ze verboden.

**Het correlaat** van dit narcisme is de scheppende activiteit - de productie van dubbelgangers - als substituut voor de procreatie. [Kofman 1974, 160: Narcissisme de Nathanaël qui le rend inapte à l’amour objectal, interdit. Narcissisme dont l’activité « créatrice », productrice de doubles, substitut de la procréation, est le

---

<sup>90</sup> Leibovici, Solange, *Spelen dat je dood bent*. Uitgeverij Aspekt, Soesterberg, 1999, p. 12-13.

<sup>91</sup> «Het narcisme gaat volgens Freud aan de eigenlijke objectliefde vooraf. De libidineuze hechting aan het liefdesobject ontspringt in het ik. Freud noemt het ik het libidoreservoir. De libidineuze driftenergie heeft haar oorsprong in de verschillende erogene zones. Het ik fungeert primair als object van deze energie die als het ware in het ik wordt ‘opgeslagen’. Dit reservoir functioneert in een tweede beweging als oorsprong van de libidineuze bezetting van de objecten. De libidineuze energie wordt vanuit het ik over de verschillende objecten van de begeerte verdeeld.» [Van Haute, Philippe, *Psychoanalyse en filosofie. Het imaginaire en het symbolische in het werk van Jacques Lacan*. Uitgeverij Peeters, Leuven, 1989, p.35]

En ook: «Chez Freud, le narcissisme primaire désigne d’une façon générale le premier narcissisme, celui de l’enfant qui se prend lui-même comme objet d’amour avant de choisir des objets extérieurs.» [Laplanche, J. & Pontalis, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*. P.U.F., Paris, 1967, p. 264]

corrélat.] In Hoffmanns verhaal staan de ogen voor het levensprincipe, maar dan wel van het artificiële leven: de held scheidt leven op narcistische wijze, via de ogen, niet via de sekse. Het oog als substituut voor de sekse moeten we hier op de letter lezen, niet symbolisch! [Kofman 1974, 161 : Si l'œil; dans la nouvelle, est bien un substitut du sexe, il faut entendre cette expression à la lettre et non symboliquement.] Nathanael kan alleen leven scheppen op artificiële wijze, door het te doubleren: de kracht van de voorstelling, van het visioen, van de splitsing is die van de doodsdrijf, niet die van Eros. Het oog is het principe van het diabolische leven, de noodlottige macht van de dubbelganger. In tegenstelling tot Freud zou men kunnen zeggen, stelt Kofman, dat de ogen verliezen voor Nathanael zoveel betekent als: de sekse terugvinden. [Kofman 1974, 161 : On pourrait presque dire ici, à l'inverse de Freud, que perdre les yeux, serait pour Nathanaël retrouver le sexe.]

**Het oog** speelt een welbepaalde rol in het esthetisch genot dat altijd gemengd is bij Kofman: wat mooi bevonden wordt, verleidt ons (schoonheid is een verleidingspremie), windt ons op (voorlust)<sup>92</sup> en heft de remming (die van seksuele aard is) op. Dit kleine plezier vooraf ontketent de zoektocht naar een groter plezier, van seksuele aard [Kofman 1970, 153: *sexuel* à proprement parler], waarvan de bron verdrongen werd [Kofman 1970, 152: Un petit plaisir déclenche ici un plaisir plus grand dont la source était refoulée]. Het oog speelt zijn grote rol bij de voorlust, de schoonheid is de losprijs voor het opheffen van verdrongen neigingen [Kofman 1970, 152: La beauté, là encore, joue le rôle de «prime de séduction» et permet la décharge de tendances refoulées]. In *der Sandmann* neemt het oog alle plaats in, Nathanael kan de overgang naar het terminaal stadium, het genitale, niet maken [Kofman 1970, 151: la recherche du plaisir terminal au niveau génital].

**Niettemin** blijft Freud de ogen zuiver symbolisch lezen: de ambivalentie van de zoon ten aanzien van de vader, de verdubbeling en splitsing van de vaderfiguren, de alchemistische scène,... Freud interpreteert ze als een symbolisch substituut voor de castratieangst, en dat voldoet niet volgens Kofman [Kofman 1974, 161 : l'explication de Freud demeure donc insuffisante (...) Le schéma un peu simple de Freud]. De angst voor het verlies van het gezichtsorgaan roept wel de castratieangst op, maar gehoorzaamt nog veel directer aan de wet van oog om oog, tand om tand! [Kofman 1974, 170: La crainte de perdre les yeux évoque donc bien la crainte de castration mais elle obéit aussi plus directement à la loi du talion : elle est liée à une faute dont l'œil est le principe : « Si tu as péché par l'œil, c'est par

---

<sup>92</sup> De theorie van de 'voorlust' en de 'verleidingspremie' had Freud ontwikkeld in verband met de grap.



l'œil que tu seras puni.»] Wie gezondigd heeft met het oog, zal met het oog gestraft worden: een straf voor voyeuristische neigingen gericht op de moeder, zo lezen we in een voetnoot<sup>93</sup> bij Kofman, en voor het fantasma omtrent de castratie en het blind maken door de vader. Solange Leibovici analyseert in het gedicht *Une Charogne* van Baudelaire de blik op gelijkaardige wijze:

Dat het hier gaat om een fantasie die met de oerscène is verbonden wordt nog versterkt door het feit dat er in dit gedicht in de eerste plaats gekeken wordt: de blik speelt hier een overheersende rol. (...) In die blik zit iets voyeuristisch, want er wordt gekeken naar iets dat niet gezien mag worden. Door de blik wordt de scène en de figuren die daarin voorkomen echter niet tot object gemaakt: de blik als object kleine a is het punt van waaruit het kijkende subject zelf wordt bekeken. Hierin schuilt het 'onheimelijke' gevoel van de blik'. (Schokker & Schokker, *Extimiteit*, Amsterdam, 2000: 208)<sup>94</sup>

**Het kijkende subject** ziet zichzelf een verboden visioen bekijken, voelt zich schuldig [vision d'un spectacle interdit qui lui donne un sentiment de culpabilité, Kofman 1974, 171] en bestraft zichzelf. Omdat Nathanael niet de biologische maturiteit heeft om de vader te zijn van het seksuele genot (hij is niet de vader van de seksuele act, wél van de voorstelling), blijft het alleen bij de voorstelling (die een verboden voorstelling is). De (onbestaande) act wordt vervangen door die voorstelling en het dubbel daarvan [dans la vie ultérieure, Kofman 1974, 170] gaat terug op deze eerste vervanging: het dubbel is oorspronkelijk een voorstelling die een altijd al verboden aanwezigheid vervangt. Het oog van Nathanael is diabolisch geworden, want al heel vroeg kreeg het een andere functie toebedeeld. Het oog wijkt af van zijn natuurlijke functie en wordt een orgaan van genot.

---

<sup>93</sup> « Puisque tu as voulu user de ton organe visuel en t'en servant pour un malin plaisir sensuel, ce n'est que justice si tu ne vois rien du tout. » Freud, *Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique* (1910), in *Névrose, psychose, perversion*, P.U.F. « La 'punition' par privation de la vue apparaît comme le talion des tendances voyeuristes s'adressant à la mère et des fantasmes actifs de châtrer le père ou de le rendre aveugle. » Abraham, O.C., Payot, II, p.9 et sq. [Kofman 1974, 170]

<sup>94</sup> Leibovici, Solange, *Baudelaire's sublieme karkas. Een psychoanalytische lezing van 'Une Charogne'*, in *Psychoanalyse en poëzie*. Dutch University Press, Amsterdam, p. 77-78.

Voor Freud kunnen bepaalde organen een dubbele functie hebben en tegelijk onderworpen zijn aan driften van zelfbehoud en aan seksuele driften. Maar, zoals Freud het opmerkt, het is moeilijk om twee meesters tegelijk te dienen. Een orgaan dat deze dubbele functie vervult kan zich onttrekken aan de druk van het ik. Dan zou het zich helemaal richten naar de seksuele drift, waardoor het volledig door de libido wordt bezet en tot het equivalent van een seksueel orgaan wordt gemaakt. De functionele rol verdwijnt in dat geval ten gunste van de erogene zone. (...) Het seksuele lichaam wordt gereduceerd tot de handen, waar de *jouissance* is gelokaliseerd.<sup>95</sup>

**Bij een romanfiguur** van Philip Roth reduceert het hysterisch conversiesymptoom het seksuele lichaam tot de handen. Een gelijkaardige reductie, maar dan tot de ogen, voltrekt zich in *Der Sandmann*. *La pulsion partielle de voir désormais joue le rôle de la pulsion génitale*, lezen we al bij Kofman [Kofman 1974, 169] en op dezelfde pagina nog: *Il aurait substitué l'oeil au sexe*. Wordt het oog symbolisch afgewend van zijn functie, dan kan het niet meer correct worden gebruikt: de voyeur verliest het zicht, het oog functioneert gebrekkig, Nathanael kan door de kracht van zijn visioenen geen onderscheid meer maken tussen wat leeft en wat levenloos is, tussen het reële en het imaginaire, hij ziet altijd dubbel. Brillen en kijkers van allerlei aard spelen een symbolische rol in het verhaal: Nathanael wordt tot kijken gedreven, dwangmatig zelfs waar het Olympia betreft... Hij ligt op de loer voor haar die (zoals de moeder) achter een dicht gordijn (ook) verborgen wordt. Haar zien is (ook) verboden en (zoals de moeder vroeger) wordt (ook) zij door de vader opgesloten. Aan het dwangmatig gebruik van de toneelkijker is ook Nathanaels laatste crisis te wijten en in opeenvolgende ontkenningen wordt al zijn ongeluk aan zijn ogen toegeschreven. Of het oog nu gebrekkig of overdreven functioneert, het resultaat blijft hetzelfde: het oog neemt de procreatieve functie van de sekse over en van de verdubbelingen wordt op perverse wijze genoten. De imitatie vervangt het leven. [Kofman 2004, 172: *Déplacement de la fonction de procréation du sexe à l'oeil qui le fait engendrer des doubles dont il jouit de façon perverse; l'imitation de la vie se substitue à la vie.*]

---

<sup>95</sup> Leibovici, Solange, *Psychoanalyse en literatuur: een gevalstudie van het hysterische lichaam in Oneigenlijk gebruik*, onder redactie van Andreas De Block en Paul Moyaert, Pelckmans, Kapellen, 2004, p. 65. Solange Leibovici gaat hier uit van een artikel van Freud uit 1910, *Die Psychogene Sehstörung in Psychoanalytische Auffassung*, en past het hysterisch conversiesymptoom toe op een romanfiguur van Philip Roth.

**De mimesis** is oorspronkelijk want het genot van de aanwezigheid van de moeder is nooit gegeven: de moeder is op afstand; verschijnt ze, dan slechts stiekem. Evenmin is de vader een eenduidige figuur waarmee Nathanael zich kan identificeren. Verdeeld is Nathanael zelf ook en het narcisme is de enige manier om de eenheid te bewaren en zijn identiteit te bevestigen. Als de vader zich ontdubbelt en over andere personages verspreidt, dan is dat omdat de vader als dusdanig niet bestaat: hij valt niet samen met zichzelf, zijn transformaties manifesteren een duivelse macht, zijn unheimliche dubbelheid toont een wezen vol leven aan de ene kant en een verstarde wezen aan de andere. Dit laatste aspect overvalt de vader telkens Coppelius in het hart van de familie verdeeldheid zaait en verschil.

Behalve tijdens het middagmaal zagen wij, de andere kinderen en ik, vader overdag maar zelden. (...) Na het avondmaal (...) gingen wij allen, ook moeder, naar vaders studeerkamer, waar we aan een ronde tafel plaatsnamen. Vader rookte en dronk een glas bier. Vaak vertelde hij ons wonderlijke verhalen en daardoor raakte hij zo in vuur en vlam dat zijn pijp telkens uitging, die ik dan opnieuw voor hem moest aansteken (...) Maar vaak ook gaf hij ons prentenboeken en blies hij vanuit zijn fauteuil zwijgend en roerloos dichte rookwolken voor zich uit, zodat we allemaal in de mist zwommen. Op zulke avonden was moeder erg neerslachtig, en zodra de klok negen sloeg, zei zij: 'Kom kinderen, naar bed, naar bed! De Zandman komt.' (p.4)

De Zandman maakt komaf met de veilige familiesfeer, doorbreekt wat intiem, eigen en dichtbij is, brengt het vreemde en het andere met zijn smart en angst binnen, en berooft van alle plezier door de vader weg te roven!

Zeg mama, wie is toch die stoute man die ons altijd van papa afzondert? (p.5)

Het gescheiden worden van de vader en de angst die dit oproept herinnert aan een veel oudere angst, meent Kofman, want het gaat hier om de angst die het kind voelde toen het van de moeder werd beroofd, ongetwijfeld omwille van seksuele activiteiten: dezelfde angst, dezelfde nieuwsgierigheid in beide gevallen. Vaders metamorfoses in de loop van de avond zijn een echo van de transformaties van de ouders tijdens de oerscène. De replica daarvan vinden we in de alchemistische scène:

Toen mijn vader zich over het vuur boog, zag hij er helemaal anders uit. Het was alsof een afgrijselijke, krampachtige pijn zijn vriendelijke, eerlijke gelaatstrekken tot een lelijke, afzichtelijke duivelstronie had vervormd. (p.9)

**Deze transformaties** zaaien twijfel over de vaderlijke identiteit: is hij goed? Slecht? Actief? Passief? Man? Vrouw? Dit funest soort twijfel verhindert Nathanael om een viriele positie in te nemen en laat hem verdeeld achter. De schizoïde angst voor verbod, zelfs al wordt ze beleefd als een straf voor een oudere en een actuele fout, is gelieerd aan de onmogelijkheid tot identificatie met een vast beeld: de neurotische, hysterische problematiek van de castratie bedekt hier een veel oudere psychotische problematiek. [Kofman 1974, 174: La crainte schizoïde du morcellement est liée à cette impossibilité de s'identifier à une image stable, même si elle est vécue par Nathanaël comme châtement d'une faute actuelle et ancienne : il semble que la problématique névrotique, hystérique, de la castration, recouvre ici une problématique psychotique plus ancienne.] In een voetnoot op dezelfde pagina merkt Kofman op hoe Freud het accent legt op het castratiecomplex als ultieme betekenis [comme signifié<sup>96</sup> dernier] of als achterliggend mentaal concept van dit verhaal. Buigt de psychoanalyse zich over de literatuur, schrijft Kofman in *Lectures de Derrida*, dan verkoopt ze zich te vaak aan de betekenis ten koste van de betekenaar. Ze staakt het spel tussen de betekenaars dat, zoals Derrida telkens weer affirmeert [Kofman 1974, 90: l'indétermination de l'écriture des rêves, des symptômes, de la littérature; qu'elle <la psychanalyse> doit, sans cesse, la relancer dans un jeu indéfini], nooit ten einde is.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> De tekenleer van Ferdinand de Saussure dateert van begin 20<sup>ste</sup> eeuw en neemt als uitgangspunt dat een teken bestaat uit een 'signifiant' (betekenaar, het 'fysiek' bestaan van het teken in onze taal, het teken zelf) en een 'signifié' (het betekende of de betekenis, dat wat betekend wordt, het mentale concept, van psychische aard).

<sup>97</sup>Kofman 1984, 90 : Parce que, trop souvent, la psychanalyse arrête le jeu, quand elle fait l'analyse d'un texte littéraire, elle est plus respectueuse du « signifié » que du « signifiant ».

**Kofmans advies** is hier verrassend: kijk naar wat Freud doet en niet alleen naar wat hij zegt<sup>98</sup>, en je merkt hoe het de literaire betekenaars zijn die de volledige lectuur en tekst beheersen. Freuds analyse van Jenses *Gradiva* is de eerste stap weg van een logocentrische interpretatie. [Même avant *Das Unheimliche* et l'hypothèse de la pulsion de mort, la conception freudienne, si on tenait compte, non seulement de ce que Freud *disait* mais *faisait*, échappait déjà à une interprétation logocentrique. Le texte sur *Gradiva* paraît décisif. Une attention au signifiant littéraire commande toute la lecture. Kofman 1984, 92] En hier, bij de analyse van *der Sandmann*, wordt aan het castratiecomplex het statuut van laatste betekende toegeschreven, terwijl de hele tekst het belang van de hypothese van de doodsdrijf onderstreept! [Kofman 1974, 174 : Freud, à son tour, en mettant l'accent sur le complexe de castration comme signifié dernier, occulte l'importance de l'hypothèse de la pulsion de mort qu'il est par ailleurs en train de souligner, puisqu' *Au-delà du principe de plaisir* date de la même année.] Ophouden bij het castratiecomplex volstaat niet, Freud was *Jenseits des Lustprinzips*<sup>99</sup> al aan het schrijven...

**Freud wijt** de verdubbelingen van de vaderfiguur aan de ambivalentie van de zoon die zo tegelijk een God én zijn tegendeel creëert; zoals God en de duivel aanvankelijk één waren (de duivel als gevallen engel) om pas later tegengestelde kwaliteiten toebedeeld te krijgen. Zeker, schrijft Kofman, er is de ambivalentie tussen de goeie en de slechte vader en Nathanael poogt het beeld te bewaren van een vader die in eerste instantie goed is en in tweede instantie door de duivel wordt omgekocht, maar de splitsing is niet compleet! Ook de goeie vader is omkoopbaar, kan zich wisselen in zijn tegendeel, net zoals de alchemie inerte

---

elle est aveugle à « une certaine structure de la scène textuelle ».

<sup>98</sup> Ook bij Freuds tekst over de Mozes maakt Kofman een gelijkaardig onderscheid tussen wat Freud zegt én wat met name vanzelf spreekt uit de structuur van de tekst en de ogenschijnlijk verwaarloosbare details: « *Le Moïse de Michel-Ange* justifie donc lui aussi la distinction que nous avons introduite entre ce que *dit* Freud ouvertement, et ce qu'il *fait* réellement : ce qu'il *fait* est livré par la structure du texte et par des détails apparemment négligeables.» [Kofman 1970, 20]

<sup>99</sup> Kees Nuijten maakt er ons ook op attent dat *Jenseits des Lustprinzips* ook de studie is waarin Freud «aangeeft dat een gedachte, eenmaal op papier begonnen, correct afgewikkeld dient te worden; zijn studie is daar trouwens zelf ook een goed voorbeeld van. Er liggen namelijk geen klinische gevallen aan ten grondslag en daarmee is dit werk een enigszins speculatief metapsychologisch construct. Het uiteindelijke 'doel' van ieder leven is volgens Freud het einde, de dood. Voor het leven van de mens gaat het er eigenlijk om dat na het begin, het onvermijdelijke einde op het juiste moment komt. Hierin schuilt het belang van het midden. (...) Ieder mens dient als het ware over voldoende Eros te beschikken om het onvermijdelijke resultaat van de doodsdrijf enige tijd uit te stellen, of voor zich uit te schuiven.» [Nuijten, Kees, *Freud en fictie*. Boom, Amsterdam, 1999, p.180]

materie in leven omzet. De scheiding heeft tot doel te behoeden voor mengvormen. [Kofman 1974, 175: Le clivage a comme but de préserver des mélanges.] Maar karakteristiek voor Nathanael is precies de onmogelijkheid om zekere grenzen te hebben, is precies de verwarring tussen het levende en het levenloze, tussen de man en de vrouw. De scheiding is niet compleet en het is niet zozeer de dualiteit van de karakters die beangstigt als wel de overgang van het ene in het andere. Dat hetzelfde het andere kan worden! [Kofman 1974, 175 : que le même puisse devenir l'autre.] Dat het andere hetzelfde van zich weghoudt. [Kofman 1974, 175 : que l'autre écarte toujours le même de lui-même.]

**Die ambivalentie** die (ook) aan Oedipoes wordt toegeschreven, ent zich op de onmogelijkheid om de ambivalentie te verdragen die de vader altijd al tekent, maar bedekt ook daar een nog veel oorspronkelijkere splitsing: ze verheimelijkt, ze verbergt, ze dekt toe dat het andere altijd al hetzelfde van zich weghoudt. De ambivalentie is maar efficiënt als ze in het reële een nog veel oorspronkelijkere verdeling bedekt die haar bestaansvoorwaarde is. De duivel als slechte vader vindt zijn bestaansvoorwaarde in wat oorspronkelijk al diabolisch is: dat is het principe van alle splitsing, de oorzaak van alle negativiteit, dat wat Freud de doodsdrijf noemt. De doodsdrijf is nooit identiek aan zichzelf en verschijnt altijd in het meervoud. Op zijn minst zijn zijn figuren al dubbel. In oneindige herhaling zijn ze de metaforen van de aanwezigheid van de dood in het leven. Door de creatie van onsterfelijke dubbels ontstaat de Unheimlichkeit die elke dubbelganger altijd met zich meedraagt. En het lukt ons, de mens, de schrijver, niet om niet op te roepen wat we tevergeefs trachten te vergeten: dat de dood in het leven is, dat de dood het leven aantast. [Kofman 1974, 166: Il dissimule, par sa perfection, la présence de la mort. Par la création de doubles qu'il veut immortels, l'homme tente de mieux se cacher que toujours déjà la mort entame la vie : l'inquiétante étrangeté du double est due à ce qu'il ne peut pas ne pas évoquer ce que l'homme cherche en vain à oublier.]

**Licht de duivel nu?** Is het dit wat ik teweegbracht, vraagt Sarah Kofman zich in een postscriptum [Kofman 1974, 177-181] na deze analyse af. Ben ik erin getuind? Heb ik op mijn beurt ook het levenloze voor het levende genomen? Maakte ik een analyse die het freudiaanse schema compliceert maar verder trouw blijft? Verving ik de laatste betekenis die Freud toekende door een andere, meer universele? Heb ik fictieve personages met reële vermengd? Onderwierp ik het werk aan mijn verlangen tot begrijpen, heb ik het gulzig verslonden, heb ik niets overgelaten, geen rest, wat mijn slechte smaak en, ja, zelfs enige vorm van dierlijkheid bewijst?

Er wordt wel eens gediscussieerd, schrijft Gerrit Komrij, over de wenselijkheid van een ironieteken in het Nederlands. Naast het uitroepeteken en het vraagteken zou er ook zoiets moeten bestaan als een teken dat aangeeft dat de schrijver het allemaal 'anders' of 'juist in tegengestelde zin' bedoelt. Een gepaard teken het liefst dat aangeeft: hier begint en hier eindigt de ironie.<sup>100</sup>

Wie Sarah Kofman heeft gekend, weet dat zij gevoel voor humor had.<sup>101</sup> Maar zelfs al had het ironieteken bestaan, dan nog is het niet zeker dat Sarah Kofman er wel gebruik van had gemaakt. Mogelijk is ook dat ze het net als Komrij had geweigerd, en misschien wel hierom:

Het teken is niet alleen lelijk en ongewenst, het is op papier ook overbodig. Wanneer men schrijft over geluk, liefde en eenzaamheid, over verdriet, haat en vertrouwen, bestaat er al een ironieteken, één open en één sluiten: het eerste teken is de wieg en het tweede het graf.<sup>102</sup>

**Waar is het** dat een sardonische lach ontspringt? Kofman zet de bakens uit: enerzijds Hegel, anderzijds Freud. Freud houdt Hegel op afstand door af te stappen van de traditionele mimesistheorie die waarschuwt voor het illusoire karakter van de imitatie en de kunst een goddelijke mimesis oplegt en haar de functie toekent om spiegel te worden van de geest. Freud echter deconstrueert het heilige karakter van de kunst: fictieve personages worden echt en de band tussen het kunstwerk en het verlangen brengt de tegenstelling tussen het reële en het imaginaire aan het wankelen. Hoffmann, bij wie de literatuur de grenzen verwacht en voor wie het reële een dubbel is van het imaginaire, leent zich schitterend voor een analytische lezing.

---

<sup>100</sup> Komrij, Gerrit, *Intimiteiten*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1993, p.81.

<sup>101</sup> Nancy, Jean-Luc, *Foreword in Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, x : « Sarah was small. She joked about her little-girl size. But she also said, "Little Sarah doesn't give up without a fight." » Kort voor alles stil viel, vertelde Sarah Kofman Jean-Luc Nancy in vertrouwen dat het haar niet meer lukte om te onthouden wat ze las, wat hij weerlegde « and she laughed, once again, a little. » Even later was er niets meer.

<sup>102</sup> Komrij, Gerrit, *Intimiteiten*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1993, p.82.

**En toch**, door een thematische lectuur door te voeren en een fundamenteel laatste betekenis te ontwikkelen, met name het castratiecomplex, lijkt Freud de gevangene te blijven van de traditionele logica van het teken: het artistieke werk blijft een paradigmatische illustratie van een waarheid die daarbuiten al bestond en eraan voorafgaat. De tekst, als getuige opgevoerd, wordt heringeschreven in een analytische waarheid. [Le texte pris à témoin est réinscrit dans le procès de la vérité analytique. Kofman 1974, 178]

**Wat hebben wij dan gedaan**, vraagt Kofman openlijk, als wij de freudiaanse manier van lezen rigoureuus doorvoeren en de doodsdrijf op de plaats zetten van het castratiecomplex? Hebben wij dan het ene thema door het andere vervangen, of hebben wij dat soort lectuur overstegen? [En menant à notre tour, la lecture freudienne jusqu'au bout, en substituant les pulsions de mort au complexe de castration, avons-nous seulement remplacé un thème par un autre ou avons-nous « surmonté » un tel type de lecture? Kofman 1974, 178]

**Maar** moeten wij beide thema's wel tegenover elkaar stellen? Dat hoeft niet, meent Kofman, als wij de hypothese van de doodsdrijf aannemen. De doodsdrijf wordt dan de voorwaarde voor de castratieangst die bijgevolg niet langer de rol krijgt van een thema of van een laatste betekenis. Met de doodsdrijf is het kunstwerk niet langer een tweede illustratie van een origineel model, maar wordt het een oorspronkelijke dubbelganger<sup>103</sup> zonder vaste identiteit of betekenis. Op de plaats van het onderscheid tussen het imaginaire en het reële komt nu de problematiek van het simulacrum te staan, van het schijnbeeld, zonder origineel model. De diabolische literatuur is niet langer een literatuur van illusie of leugen: wel imiteert ze de dubbelvorm die al een illusie is en laat ze in het simulacrum of de spot(pre)nt betekenisvolle effecten en thema's ontstaan. In het hart van de tekst ontstaat een dubbelhartige structuur die zich niet meer laat inlijven in een problematiek van waarheid of leugen, en zich daar evenmin nog door laat beheersen. Zo komt het dat Hoffmann zich enerzijds analytisch laat lezen, en het ons anderzijds door de eindeloze serie dubbelgangers onmogelijk maakt om van de verdubbeling een thema te maken als een ander, of een laatste betekenis toe te kennen aan het castratiecomplex. De verwarring, de wirwar die door alle dubbelgangers ontstaat, wordt de eigenlijk wet van de tekst.

---

<sup>103</sup> Het statuut van de dubbelganger wordt ook door Derrida uitgebreid ter sprake gebracht in *De postbode van de waarheid*, dat verscheen onder de titel *Le facteur de la vérité* in *La carte postale* (Flammarion, Parijs, 1980) : «...een doolhof van dubbelgangers zonder oorsprongen, van *facsimile's* zonder authentieke en ondeelbare brief, van namaaksels zonder origineel [de contrefaçons sans façon]...» Hier wordt geciteerd uit Poe, Edgar Allan / Derrida, Jacques. *Poe-Lacan-Derrida. De gestolen brief*. Sun, Amsterdam, 1989, p 52.



**Te zeer** gedreven om van *der Sandmann* het paradigma te maken van alle gevallen waar de Unheimlichkeit voortvloeit uit de terugkeer van infantiele complexen, wist Freud in de tekst alle sporen van het dubbel en de doodsdrijf uit. Het lijkt erop dat het belang van de ontdekking van de doodsdrijf voor Freud onverdraaglijk was. *Das Unheimliche* werd herhaaldelijk geannuleerd en de moeilijke geboorte lijkt een laatste inspanning om te bedekken wat eigenlijk al uit de theorie spreekt. Waarom is de hypothese van de doodsdrijf zo moeilijk te verdragen?

**Tenzij** ... ze op de een of andere manier in verband staat met het incestverbod! Herhaaldelijk, schrijft Kofman, wordt zowel in het verhaal van Hoffmann als in de interpretatie van Freud de moeder aan het licht onttrokken. Freud leest de moeder alleen op het manifeste tekstniveau<sup>104</sup> en leidt de aandacht af naar de vader en zijn dubbelgangers. Maar als het hele verhaal zich laat lezen als een dekherinnering<sup>105</sup>, waarbij het incestueuze verlangen naar de moeder en de doodsdreiging die daaruit voortvloeit worden gecamoufleerd, dan kan men zich afvragen of het insisteren<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> « Kofmans Freud loves his mother too much to uncover her as the object of his desire, to uncover the key to the riddle of feminine sexuality, to uncover the possibility of maternal sexuality.» [Oliver, Kelly, *Sarah Kofman's Queasy Stomach*, in *Enigmas*. Cornell University Press, New York, 1999, p. 180] Kofmans Freud heeft te veel liefde voor zijn moeder om haar als object van zijn verlangen te zien, om het raadsel van de vrouwelijke seksualiteit te ontsluit, om de mogelijkheid van moederlijke seksualiteit onder ogen te zien.

<sup>105</sup> «*Deckerinnerungen* functioneren als een verhalend of beeldend kader dat ons in staat stelt te assimileren wat we niet kunnen verdringen. Men zou ze als een soort psychische bliksemafleiders kunnen karakteriseren.» [De Berg 2003, 44] «Volgens Freud komen de dekherinneringen en fantasieën over onze eerste levensjaren tot stand in de puberteit. (...) Zoals het symptoom is de dekherinnering een compromisformatie tussen verdrongen elementen en de defensie.» (Laplanche & Pontalis 1967, 450-451) [Geyskens & Van Haute 2003, 145] «Wat we voor onze eerste herinnering verslijten is in werkelijkheid een reconstructie van veel later datum, een ingrijpend geredigeerde versie. Dat blijkt volgens Freud alleen al uit het feit dat we (...) onszelf in de herinnering zien. Op die manier kunnen we het voorval nooit gezien hebben, dus een waarheidsgetrouwe registratie is de herinnering alvast niet.» (Draaisma, Douwe, *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt*. Historische Uitgeverij, Groningen, 2001, p.25)

<sup>106</sup> Een dekherinnering dekt als meer onschuldige voorstelling de ware toedracht af. Soms kan een detail de volle aandacht krijgen, soms een breder uitgesmeerd verhaal (zoals hier de fakkel wordt doorgegeven naar de aandacht voor de vader), maar telkens wordt waar het echt om draait uit het zicht gehouden: « Bij nader onderzoek, preciezer: na psychoanalyse, zal blijken dat die herinneringen dienen om andere herinneringen aan het oog te onttrekken, het zijn 'dekherinneringen'. Net als dromen hebben ze een overwegend visueel karakter. Ze zijn via associatieve relaties verbonden met de verdrongen herinnering. (...) Een kind van drie, vier jaar oud is al een intens seksueel wezen, het verlangt, begeert, zoekt bevrediging en genot; in latere jaren, als die impulsen onder persoonlijke en maatschappelijke beheersing zijn komen te staan, ervaart het de herinneringen eraan als pijnlijk en beschamend en beschermt het bewustzijn zichzelf door ze te verdringen. De paar flarden van herinneringen die er wel in slagen aan het geheugenverlies te ontsnappen en tot ons bewustzijn door te dringen danken dit aan hun oegenschijnlijk onschuldige karakter.» (Draaisma, Douwe, *Waarom het leven sneller gaat als je*

op het unheimliche karakter van de vader, op het thema van de goeie en de slechte vader, geen diabolische list is van Hoffmann om een vreemdheid van een totaal andere orde te maskeren: die van het schrijven zelf, unheimlich bij uitstek, want de symbolische herhaling van de verboden seksuele daad. Kofman citeert Freud: Lorsque l'écriture, qui consiste à faire couler d'une plume un liquide sur une feuille de papier blanc, a pris la signification symbolique du coït ou lorsque la marche est devenu le substitut du piétinement sur le corps de la terre mère, écriture et marche sont toutes deux abandonnées, parce qu'elles reviendraient à exécuter l'acte sexuel interdit.<sup>107</sup> De act van het schrijven als symbolische coïtus, het moederlichaam als het blad waarop geschreven wordt, de creatie als diabolisch substituuut voor het kind dat Nathanaël-Hoffmann met de moeder had gewild: imaginair verwekt, op afstand, narcistisch, met de ogen, door identificatie met de vader én de moeder, een geschenk jenseits aangeboden aan de moeder bij wijze van substituuut voor de penis. Wat onverdraaglijk en unheimlich lijkt is deze identificatie met de moeder en met de dood waarvan zij de dreiging vormt, het is deze interiorisatie van de verboden moeder, analoog aan de doodsdrijf.

**Misschien** is een thema vooropstellen voor Freud een veilige manier om de tekst, en met name de incestueuze en dodelijke functie van het schrijven, te bemeesteren: gelijktijdig blijven zo de tekst en de doodsdrijf onder controle. Misschien zit zijn eigen verlangen tot schrijven, tot incest daar voor iets tussen.<sup>108</sup> Misschien is het voor elke schrijver wel een vitale verdediging: de tekst verdraaien, bedekken en afschermen door een bundel thema's aan te bieden of zichzelf eindeloos te ondervragen over de fabricatie van de tekst, wat ook een manier is om die te beheersen. [Kofman 1974, 181: pour tout écrivain, une défense vitale: travestir son texte, le recouvrir, le protéger par tout un faisceau de thèmes; ou bien s'interroger indéfiniment sur la « fabrique du texte », ce qui peut être encore une manière de tenter de le maîtriser.]

Het dwalen is een zoektocht naar de verloren plaats, naar het Rijk vóór de tekens, dat in de psychoanalytische theorie geassocieerd wordt met het lichaam van de moeder, voordat het kind de taal aanleert die tussenbeide komt en het subject scheidt van zijn voorwerp van verlangen, het *objet petit a* dat daarna als

---

ouder wordt. Historische Uitgeverij, Groningen, 2001, p.26)

<sup>107</sup> Kofman 1974, 180: Freud, Inhibition, symptôme, angoisse (P.U.F. p. 4).

<sup>108</sup> Over de grens (die misschien hier bereikt is voor Freud) citeert hij in een voetnoot bij *Het 'Unheimliche'* (p.174) uit Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*: «Ho...ho...de uitvoer is niet toegestaan...de grenzen, de grenzen komt het niet over...»

het onbereikbare, onverwoordbare doel van het fantasma zal fungeren. De gewone lezer is iemand die zich aan het verbod houdt en de betekenissen aanvaardt die hem worden aangereikt; de schrijver-lezer die Barthes daarentegen voorstaat is, zoals hij het in *Le plaisir du texte* uitdrukt, 'iemand die met het lichaam van zijn moeder speelt'. (IV, 241) <sup>109</sup>

De laatste gelukkige schrijver wordt Barthes genoemd.<sup>110</sup> Hoe Barthes het fantasma 'aanwendt' liegt er niet om:

Het fantasma helpt willekeurig welke tijd van waken of slapeloosheid ook zoek te brengen; het is een kleine pocketroman die je overal mee naar toe neemt en die je altijd kunt opslaan zonder dat iemand er iets van merkt, in de trein, in het café, bij het wachten op een afspraak. (...) Het fantasma staat me aan omdat het gelijk opgaat met het bewustzijn van de werkelijkheid (dat van de plaats waar ik ben); zo ontstaat een dubbele, losgekoppelde, gelaagde ruimte, waarin één stem (ik zou niet weten welke, die van het café of die van de fabel in mijn innerlijk), als in de loop van een fuga, zich *indirect* laat horen: er vervlecht zich iets, het is, zonder pen of papier, een begin van schrijven. <sup>111</sup>

**Het fantasma** is het begin van schrijven. Wat is Freuds fantasma? Eén onderdeel van *Quatre romans analytiques* kreeg van Kofman de titel *Le fantasme de Freud* (Kofman 1974, 64-66). Ze gaat er in op Freuds lectuur van **Empedocles'** kosmogonie. Freud geeft de voorrang aan Empedocles' mythe over de schepping (boven de wetenschap), beklemtoont meermaals zijn eigen gebrek aan

---

<sup>109</sup> Pint, Kris, *Lessen van een amateur. De fantasmatische lectuur van Roland Barthes*, in *Memo Barthes*. Uitgeverij Vantilt & Yang, 2004, p. 150.

<sup>110</sup> In dezelfde publicatie, *Memo Barthes*, verscheen onder de titel *Barthes, de laatste gelukkige schrijver* de bijdrage van Jacq Vogelaar [p. 209-221].

<sup>111</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes door Roland Barthes*. Sun, Nijmegen, 1991, p. 96-97.

originaliteit<sup>112</sup>, toont zich gefascineerd door het genie van Empedocles<sup>113</sup> en stelt zo een eind aan de banvloek die wetenschap en metafysica uitspraken over de presocraten (want meer dichter dan filosoof). Deze geste brengt Freud dichterbij Nietzsche dan bij Aristoteles of Hegel. Maar het is een ambigue geste: aan Empedocles' kosmogonie, met zijn obscure kennis van het onbewuste en zijn wetten, en aan de psychoanalyse dezelfde identiteit geven, staat gelijk met de verschillen uitgommen of Empedocles willen ontnemen wat hem niet kan ontnomen worden, zijn gedichten van hun "schoonheid" ontdoen en ze in de analytische zaak inschakelen. Bedekt dit niet het fantasma van Freud om zijn voorvaders te beheersen? Een fantasma dat de westerse filosofie domineert sedert Aristoteles? **Nietzsche** draait de zaak om: in plaats van een gedicht of mythe naar hun waarheid te vragen, vraagt hij zich af in welke mate de filosofie een kunstwerk is en wat er overblijft, wat er rest als het wetenschappelijk systeem dood is. Het instinct tot kennen kent maar één meester: de kunst. Daar wordt het kennen een halt toegeroepen, daar wordt wat rest vogelvrij. Maar wil men, zoals de filosoof en de psychoanalyticus – want kan men zo genealogisch nog van elkaar onderscheiden? – de ernst van de rede en het werk op het spel zetten en de waarheid reveleren, dan kan men niet anders dan die (onvolwassen) rest als verwaarloosbaar beschouwen ...

Aldus, lacht Kofman, begrijpt men een beetje beter waarom Freud met grote zorg vermeed om Nietzsche te lezen...

Elke tekst draagt zijn eigen geheim met zich mee. "Wat gebeurt er tijdens de psychoanalytische ontcijfering van een tekst, als deze laatste, de ontcijferde tekst, zichzelf al verklaart? Als deze tekst over de ontcijfering meer weet te zeggen dan de ontcijferaar (iets dat meer dan eens door Freud is onderkend)?"<sup>114</sup> De tekst handhaaft zich op superieure wijze: "Poe is meer dan 50 jaar dood," lezen we in de inleiding op *De gestolen brief*, "dus zijn tekst is vrij beschikbaar. 'De gestolen brief' lijkt zich niet druk te maken over enige afscherming. Het verhaal handhaaft

---

<sup>112</sup> « Gaarne offer ik het prestige van de originaliteit aan deze bevestiging op, vooral omdat ik bij de omvang van mijn lectuur in vroegere jaren toch nooit zeker kan weten of mijn vermeend nieuwe creatie niet een product van cryptomnesie was. » [Freud 1937, 256]

<sup>113</sup> Net als « alle mannen die uitzonderlijk zijn geweest in de wijsbegeerte of de politiek of de literatuur of de kunsten » rekt Aristoteles ook Empedocles tot de melancholici. Genie en waanzin zitten er dicht tegen elkaar aan. [Aristoteles, *Over melancholie*. Historische Uitgeverij, Groningen, 2001, p. 28-29] « Het woord 'genie' viel regelmatig, "lezen we ook over Virginia Woolf, "als de troostende tegenhanger van wat in de familie onomwonden haar 'madness' werd genoemd.» [Groen, Hein, *De ruimte van Virginia Woolf*. Uitgeverij Bas Lubberhuizen, Amsterdam, 1998, p. 34]

<sup>114</sup> Poe, Edgar Allan & Derrida, Jacques, *Poe-Lacan-Derrida. De gestolen brief*. Sun, Amsterdam, 1989, p. 46.

zich op soevereine wijze, ondanks alle psychoanalytische en filosofische aanslagen op zijn waarheid.”<sup>115</sup>

**De tekst zelf** draagt het enigma in zich. Er is een rest, maar hoe valt die te lezen? Kofman heeft het herhaaldelijk over de esthetische rest die door Freud verwaarloosd wordt. In *Mélancholie de l'art* bespreekt zij het schilderij *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* van Jean Baptiste Greuze. Wil je een schilderij aan de praat krijgen, dan moet je volgens Kofman minstens rekening houden met een zekere ‘onzekerheid’ en een niet-eenduidige betekenis: het enigma. De meest algemene en tevens meest filosofische en meest psychoanalytische manier van ‘een werk’ lezen is: stelt het werk in vraag alsof je het een geheim kunt ontrukken. Praat en praat, vooral om het werk te verbergen, eerder dan het laatste woord te zeggen over het raadsel. Bespreek het werk zoals een museumgids dat doet: kijk, daar heb je de titel, dat is een vogel, dat is een meisje, de vogel is dood, het meisje weent, daar gaat het over! Al dat praten lijkt wel ingegeven door de angst die de Unheimlichkeit van deze stemmen van de stilte oproept, zoals de stilte van de psychoanalyticus de patiënt tot spreken noopt.

**Ah nee**, zegt Kofman, het meisje weent wel, maar toch om die dode vogel niet! Het werk is geen spiegel die een onmiddellijke of een verborgen betekenis reflecteert. De vogel is altijd al gaan vliegen, de spiegel<sup>116</sup> al langer gebroken, en het is deze betekenisbreuk die het meisje beweent: dit verlies, dit offer dat moet worden gebracht, het verlies van het object, het verlies van alles wat je maar wil... [Kofman 1985, 21: elle pleure la perte de son oiseau « ou la perte de tout ce qu'il vous plaira. »] Hier is het waar de kunstenaar en de lezer elkaar ontmoeten. Op deze open plek. Dit is de esthetische rest. Want we lezen niet zozeer hetzelfde als wel het gemis, op een manier waarop het voor elk van ons te lezen is.

---

<sup>115</sup> Van Tuijl, Léonard, in de inleiding op *Poe-Lacan-Derrida. De gestolen brief*, p. 7-8.

<sup>116</sup> *Le miroir cassé* is een ander werk van Greuze dat Kofman in *Mélancholie de l'art* bespreekt.

### 3.2. De tekst als palimpsest : *Ecce Mulier Sarah*

117

*Wat is schrijven voor Kofman? Als we Kofman volgen -zoals we deden - dan is ook haar tekst niet een projectie van het fantasma, maar een substituut dat het vorm geeft en er zich van bevrijdt. Het plezier waarmee Kofman schreef of sprak is onbetwistbaar. Ongetwijfeld was de tekst de plaats waar ze kon leven. Elke studie echter bracht haar bij een grens en met haar leggen wij die bloot voor Nietzsche en voor Freud. Meteen echter stoten wij ook op de plek waar het stukt voor haar: de oorlog, de verdwijning van de vader, het leven met de moeder(s), alle roet dat in het eten werd gegooit,... Ze kon niet anders dan dit ooit eens neerschrijven, woord voor woord, autobiografisch. Wan wie is Sarah Kofman? Haar zoektocht confronteren we met wat Kofman eerder, en eigenlijk haar hele leven al, schreef over de waarheid (en de leugen) van wat autobiografisch schrijven heet.*



**Dans ce cas peut-on encore parler d'oeuvre d'art?** [Kofman 1970, 118] Is in dit geval nog sprake van een werk van kunst? Kofman stelt zich de vraag in *L'enfance de l'art* wanneer ze in een voetnoot opmerkt dat een confrontatie tussen

---

<sup>117</sup> "*Ecce Mulier Sarah*," she wrote on my copy of *Explosions I*, and perhaps on others. [Nancy 1999, xv]

Freud en Proust wel interessant zou zijn. Over welk geval heeft Kofman het hier? Wanneer is er twijfel over de aard van de arbeid? Want hier wordt niet het kunstwerk in vraag gesteld, maar wel het maken zelf.

**Voorafgaand** aan de vraag schrijft Kofman: L'oeuvre d'art n'est pas la projection d'un fantasme, elle en est au contraire un substitut qui permet de le structurer après coup et de s'en délivrer. [Kofman 1970, 117] Het kunstwerk projecteert niet het fantasma, maar is een substituut dat het nachträglich structureert (vorm geeft, in een vorm giet) en er zich van bevrijdt. Het is de originele inscriptie [l'inscription originale] van een individuele geschiedenis [une histoire individuelle] die zich alleen analytisch bijgelicht [qui ne se déchiffre qu'à la lumière de la méthode analytique] laat lezen. Uit *Dostojewskij en de vadermoord* citeert Kofman vervolgens Freud met: L'oeuvre d'art est une confession de son auteur..., met als overgang naar Proust die ene kleine bijzin van haar: ... mais pour qui sait la lire [Kofman 1970, 117-118]. De bekentenis waartoe de kunstenaar in het kunstwerk overgaat is er voor wie ze weet te lezen. Kunst legt een unieke manier van kijken aan de kijker op.

**Bijna** twee pagina's lang gaan nu naar een voetnoot over Prousts *A la recherche du temps perdu*. Kofman citeert hem onder andere als volgt: Le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. [Kofman 1970, 118] De schrijver is niet de uitvinder maar wel de vertaler, van dat enige echte boek dat al in hem bestaat [un livre déjà écrit dans l'âme]. Hij zoekt er de juiste woorden voor; dat is het grote werk dat moet gebeuren volgens Proust. Of: Proust was het boek zijn hele leven al aan het schrijven<sup>118</sup>, alleen ... voor zijn dood moest hij het nog 'uitschrijven'.

---

<sup>118</sup> Aan het op schrift stellen gaat de tijd van het schrijven vooraf: het materiaal van het boek wordt geleefd, bedacht. Zo verscheen ooit de schrijver van *On the road*, Jack Kerouac, in *The Steve Allen Show* (1959). Steve Allen, nonchalant en in maatpak aan de piano, slaat enkele akkoorden aan terwijl Kerouac mysterieus uit het halfduister komt en een eerste, heel korte vraag krijgt: "Hoe lang was je 'onderweg' (on the road)?" Kerouacs antwoord is zo mogelijk nog korter: "7 jaar." "En hoeveel tijd vroeg het om *On the road* te schrijven?" "3 weken." Waarop Allen: "Ik was ooit es 3 weken 'on the road', en het kostte me 7 jaar om ze uit te schrijven..." Kerouac daarentegen schreef zijn zeven jaren op 3 weken tijd uit, in een niet te stoppen stroom van woorden. Op telexpapier, dat bespaarde hem de tijd voor telkens een nieuw vel... [Kerouac; a film by John Antonelli.]

Wat Proust het vertalen van de schrijver noemt, heet bij Kofman het mededeelbaar maken van een **individuele** ervaring [traduire c'est rendre communicable une expérience individuelle. Kofman 1974, 118]. Want soms moet er gepraat worden. Sheherazade moest (blijven) vertellen, anders zou ze sterven. En soms moet er geschreven worden. Kofman heeft het over schrijfdwang: de schrijver kan aan de creatie niet ontkomen. [D'où la contrainte ressentie lors de la création. Kofman 1974, 118] Linguïsten, zo merkt Jean-Luc Nancy<sup>119</sup> op, hebben het over de fatische<sup>120</sup> functie van de taal. Fatisch spreken is een aanhoudende poging om de dialoog gaande te houden, om het contact met de geadresseerde te bewaren. *Hallo? Hoor je me? Een mooie dag, vind je ook niet? Maar gisteren stond er minder wind.* Wat betekent: *Ja, ik ben bereid met jou in contact te blijven.* Nog voor een kind leert spreken, zegt Jakobsón<sup>121</sup>, maakt het zich de fatische functie van de taal eigen. Deze preverbale communicatie start wanneer het kind begrijpt dat iemand reageert als het een lettergreep of klinker uitspreekt, dat iemand met hem in contact treedt door te antwoorden, door hardop te interpreteren wat het zegt, door een blik uit te wisselen en het zo te stimuleren om zelf klanken voort te brengen met het doel een contact te vestigen.

For example, when we say “yes”, “huh”, or “fine” only in order to punctuate and sustain the course of the dialogue. Weak words to sustain speech itself: they add nothing to the meaning, they do not connect, they hold open the place of speech. [Nancy 1999, xii] Woorden om de dialoog gaande te houden: ze voegen niets aan betekenis toe, leggen geen verbanden maar houden de plek vrij voor taal. Sarah liked to speak: she insisted on the necessity of dialogue: “We must talk,” “We haven’t talked for ages,” “So, tell me about your holiday.” Sarah stond op de noodzaak van de dialoog. In this sense, philosophy is responsible for the phatic function of the entire discourse of meaning – I mean for nonmythical discourse (...) Philosophy maintains the opening of meaning. In other words, it does not allow sense to be deposit (nor to rest); it does not allow it to close in upon

---

<sup>119</sup> Nancy, Jean-Luc, *Foreword in Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, edited by Penelope Deutscher and Kelly Oliver, Cornell University Press, New York, 1999, viii-xvi. Andere citaten uit deze inleidende bijdrage worden aangegeven als [Nancy 1999, x].

<sup>120</sup> Het Griekse *phatikós* betekent: bewering, uiting.

<sup>121</sup> De Russische linguïst Romàn Jakobsón ((1896-1982).



itself. When it does close the result is ideology, nought, when neither call to be heard nor phenomenon to save. The opening of sense is truth.  
[Nancy 1999, xiii]

**Filosofie** houdt de opening op betekenis in stand. Slibt de betekenis dicht, dan is het resultaat ideologie. "It follows its course," as Blanchot said of philosophical discourse. [Nancy 1999, x] Wat Blanchot hier eerder beangstigt [But Blanchot said this with an anxiety turned toward the notorious, pressing, and almost insupportable necessity of this course. Nancy 1999, x], is de haast ondraaglijke noodzaak voor een filosofische verhandeling om schier eindeloos te moeten doorgaan, om nooit af te zijn. Sarah, for her part, took pleasure in the interminable. [Nancy 1999, x] Sarah Kofman geniet van dat oneindige. Een dichter daarentegen maakt een vorm die af is, dicht. Maar het is de eindeloosheid, de steeds verglijdende betekenis, de oneindigheid die Sarah Kofmans filosofie drijft: elk nieuw boek van haar loopt al over in een virtueel begin van een volgend boek want het is Kofmans ding om door te gaan, steeds verder, niet te onderbreken, te blijven zeggen. In short, praxis rather than poesis. [Nancy 1999, xi] Meer handelen dan maken, meer aan het doen zijn dan af hebben.

**What does it want to say?** Perhaps it wants to say no more than the want-to-say. Perhaps it wants to say a-want-to-say with no other end than itself. [Nancy 1999, xi] Dit willen-zeggen van Kofman streeft niet naar een conclusie, het innemen van een standpunt of de jouissance van een definitieve betekenis. Deze wil is geen greep naar de macht. Dit vouloir-dire richt zich meer op de band tussen motieven, de verbinding van argumenten, de productie van bewijsstukken, het aanhoudend inbedden van redenen en woorden, het onbepaald open en drijvend houden van een betekenis. Filosofie is verantwoordelijk voor de fatische functie van de hele discussie over betekenis. Haar waarheid is de betekenis openhouden, het gesprek gaande. Dé (ultieme) waarheid is geen eindpunt. Truth, not finality. Sarah did not write under the impetus of an end: neither goal nor achievement, but so fleeting, always one foot in the next book. [Nancy 1999, xiii] Het gaat Sarah Kofman niet om het vinden van dé (definitieve) waarheid maar om een betrouwbare, getrouwe, trouwe weergave van wat er werkelijk staat. [Since fidelity was for her the very course of life. Not "truth" but fidelity, the truth of fidelity, which has no final sense but the sense of its very course. Nancy 1999, ix] "Zij las teksten als palimpsesten, geschriften waaronder een oudere tekst heeft gestaan, die later is weggekrabd en nauwelijks meer zichtbaar is, maar met bepaalde middelen toch

ontcijferd kan worden, zoals individuele levens ook andere levens verbergen die niet onmiddellijk waarneembaar zijn.<sup>122</sup>

**In haar analyses** wordt niets vergeten en wordt alles even getrouw weergegeven als grammofoonplaten dat doen met de menselijke stem, het instrument en daarvoor de score krijgen: *High Fidelity*. Maar zoals specialisten in een klankstudio elke onzuiverheid opmerken en vervolgens wegwerken, zo gaat ook de specialiste Kofman in haar verdiepende lectuur verder dan haar favoriete auteurs Comte, Nietzsche, Freud, Kant, Nerval, Rousseau, Shakespeare, Molière, Wilde, Hoffmann, Hebbel, Jensen en Aristoteles' voorbeeld van de melancholische schrijver: Empedocles,... Françoise Collin merkt op: Car elle pensait et écrivait toujours, et jusqu'au bout, dans le corps textuel de l'autre, du penseur – ou de l'écrivain – d'hier et d'aujourd'hui, se l'appropriant pour le désapproprier de lui-même et pour mieux le rendre à lui-même. Elle ne prenait la plume que de l'autre.<sup>123</sup> Kofman denkt en schrijft binnen het corpus van de ander: de denker of de schrijver, van vandaag of morgen. Ze eigent zich de ander toe, vervreemdt hem van zichzelf om hem beter in zijn eigenheid te herstellen. Ze schrijft met de pen van de ander en geeft een stem aan wat daar het zwijgen is opgelegd. Veel-betekendend zijn de woorden waarmee Sarah Kofman haar laatste (autobiografisch) werkje opent: *Van hem heb ik alleen nog maar een vulpen.*<sup>124</sup>

**Wat is schrijven** voor Kofman? In haar woorden uitgedrukt is het de handeling van het plaatsen van een omtrek, een ontwerp, een schram, een kras, gekrabbel,... [dans son geste nu, dans sa délinéation, son tracé, ou sa griffure (comme elle disait), voire son griffonnage]<sup>125</sup> In de meest letterlijke zin van het woord verzekert Sarah Kofman zich schrijvend van een bestaan. Wat schrijven ook mag zijn, met de pen legt Sarah Kofman getuigenis af van haar bestaan, of van dat van een ander... For Sarah, writing was what it should be (...) an attestation of existence. It may be that those who write are especially, if not exclusively, those who must attest to an existence, whether their own or that of another... [Nancy 1999, xiii] De filosofe Kofman schrijft niet zozeer voor de zekerheid van brood op de plank maar vooral om zich - door elk teken dat ze aanbrengt, door elke kras – er telkens opnieuw van

---

<sup>122</sup> Leibovici, Solange, *Sarah Kofman en het lijden aan herinneringen*. Nawoord bij *Rue Ordener, rue Labat*, Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004, p. 93: «Via met name het werk van Nietzsche en Freud laat zij zien dat het leven als een tekst wordt gestructureerd via fantasieën die berusten op een oertekst, bestaande uit verdrongen kinderherinneringen, waardoor er een herhaling, een verdubbeling ontstaat.»

<sup>123</sup> Collins, Françoise, *L'impossible diététique*. Les Cahiers du Grif, Paris, 1997, p.16.

<sup>124</sup> Kofman, Sarah, *Rue Ordener, rue Labat*. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam, 1994, p.13.

<sup>125</sup> Nancy, Jean-Luc, *Cours Sarah*. Les Cahiers du Grif, Paris, 1997, p.29.

te vergewissen dat zij bestaat, dat zij er is. Killroy was here.<sup>126</sup> Dat ze schrijft (een grafisch of literair teken plaatst, of doceert en die conversatie in haar boeken gaande houdt), bewijst dat ze bestaat, is een attest. In this gesture, therefore, an existence is attested. An existence that needs to have proof of its existence in this manner. [Nancy 1999, xiii]

**Kofman schrijft** om gelezen worden, maar niet met de bedoeling om geassimileerd te worden of opgenomen in het leven van een ander, maar wel om een antwoord te krijgen.<sup>127</sup> Schrijven om in beweging<sup>128</sup> te blijven, boeken zonder afscheid.<sup>129</sup> Het liefst krijgt ze het lezen van de ander terug<sup>130</sup> in de vorm van een verhaal, episodisch, vol verrassingen en commentaar. Kofmans interesse gaat naar de mens. Op dezelfde manier interesseerde de anekdote haar. [In the same way, she was interested in anecdotes in general. Nancy 1999, ix] De anekdote is wat blijft als de waarheid van een systeem verdwijnt: het is het equivalent van de aanraking. Het is wat iemand en alleen die ene typeert. Anders gezegd: als alles

---

<sup>126</sup> De voorloper van de huidige graffiti. Men zegt dat James J. Killroy tijdens de tweede wereldoorlog controleur was op een scheepswerf in Quincy, Massachusetts. Hij telde de klinknagels in de scheepswanden. Klopte dat aantal op een verbinding, dan plaatste hij een merkteken om aan te duiden dat een gedeelte klaar was. Dit merkteken bleek te geschikt voor namaak (werklieden werden betaald volgens het aantal geklonken nagels) en tegen bedrog schreef hij sindsdien: *Killroy was here*.

<sup>127</sup> In de autobiografische tekst «*Ma vie*» et la psychanalyse heeft Sarah Kofman het over wat de stilte van de analyticus voor haar ondraaglijk maakt: «Il est signe non d'une indifférence aux événements de ma vie mais d'une dépréciation de ce que j'ai de plus intime.» [Les Cahiers du Grif, Paris, 1997, p.92] Haar spreken is een geschenk dat geweigerd wordt en zijn zwijgen voelt aan als een depreciatie.

<sup>128</sup> In beweging blijven, zoals iemand die het koud heeft of honger, of zoals men blijft praten met de patiënt die in een coma dreigt verzeild te raken; zwevend tussen leven en dood.

<sup>129</sup> Een andere joodse schrijfster, Andreas Burnier, heeft net als Kofman een onderduikverleden en rapporteert over haar problemen met afscheid: « Daniël wees mij er bijvoorbeeld op hoe raar ik afscheid nam. Als wij in de stad met een paar mensen wat dronken, zei ik midden in een zin: "Nu moet ik weg." Als zij dan afscheid wilde gaan nemen, wás ik al weg. (...) Ik heb in de onderduik op zestien verschillende adressen gezeten, op één adres twee jaar. De andere vijftien zijn over één jaar verdeeld. Dat was dus een en al afscheid. Afscheid nemen deed ik dus niet meer, dat was veel te pijnlijk.» Andreas Burnier, in een interview met Elisabeth Lockhorn (*Geletterde vrouwen*. Ambo/Anthos, Amsterdam, 1996, p. 218-219).

<sup>130</sup> Dat het haar wel degelijk ter harte ging of er op haar werk een antwoord kwam, blijkt ook uit een interview met Kofman waaruit Tina Chanter citeert [Janke and Menke 1991, 109-110]. In dit geval gaat het over één recensie slechts vanuit psychoanalytische hoek en over de momenten van waardering door Lacan: «Only one of my books on psychoanalysis has been reviewed by *L'Ane* – *Un métier impossible* - only to be censured as "non-Lacanian." On the other hand, Lacan in person publicly recognized in his seminars the originality and importance of my work; for example, speaking of my *Quatre romans analytiques*, he said it was "entirely her own," and he telephoned me after the publication of each of my books...» [Chanter, Tina, *Eating Words in Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, p. 199]

verdwijnt, als men niets meer is, dan is er misschien nog dat. De anekdote is hoogst persoonlijk maar toont ook hoe uit dat zelf geen loskomen mogelijk is. Kofman is onscheidbaar van haar eigen anekdotes. Sartre geeft een gelijkaardige ervaring weer: “Soms ben ik mijn eigen getuige ten laste. Ik merk, om een voorbeeld te geven, dat ik twee jaar geleden een bladzij heb geschreven die mij zou kunnen dienen. Ik zoek die en vind haar niet; des te beter. Toegevend aan mijn luiheid had ik bijna iets ouds in een nieuw werk opgenomen. Ik schrijf nu zoveel beter, dat ik die bladzijde maar opnieuw maak. Als ik met dat werk klaar ben, krijg ik door toeval die verloren bladzij weer te pakken. Verbazing; op een paar komma’s na drukte ik dezelfde gedachte in dezelfde termen uit.”<sup>131</sup>

Is *Rue Ordener Rue Labat*, het laatste geschrift van Sarah Kofman, zo’n anekdotisch schrijven? Een dun boekje is het, geschreven kort voor de auteur zich op de honderdvijftigste verjaardag van Nietzsches geboortedag beroofde van het leven.

Het boek vertelt het verhaal van Berek Kofmans deportatie naar Auschwitz, van zijn dood – volgens getuigen werd hij levend begraven toen hij weigerde te werken op Sabbath – en van de nasleep ervan voor de kleine Sarah, die op dat moment acht jaar oud was. (...) In 23 korte hoofdstukken reconstrueert Kofman het verhaal van haar kindertijd en jeugd in Parijs na de deportatie van haar vader op 16 juli 1942. Het verhaal begint met een aangrijpende beschrijving van het vertrek van haar vader uit het huis in de rue Ordener, een herinnering aan de laatste postkaart uit Drancy en een korte flashback waarin ze de “religieuze en heilige atmosfeer” in het huis van de orthodoxe rabbi Kofman oproept: de rituelen die hij uitvoerde, de feestdagen waarop de familie samenkwam, het Jiddisch dat ze thuis spraken.

---

<sup>131</sup> Breeur, Roland, *Vrijheid en bewustzijn*. Peeters, Leuven, 2002, p. 190; en op p.196: «Tussen het ego en het bewustzijn knaagt een rest, een surplus aan zijn die mij aan mezelf onlosmakelijk bindt en in die band zelf inert en ondoordringbaar blijft.» Een vorm van zelfbetrokkenheid gaat vooraf aan een *ego* als concrete totaliteit.

Wanneer de situatie gevaarlijker wordt, moet Kofman meermaals van schuilplaats veranderen. In het begin vindt ze het vreselijk om van haar moeder gescheiden te zijn. Telkens opnieuw moeten ze haar bij haar terugbrengen. Ze wil niet eten, soms met de uitvlucht dat ze zich aan Kashruth-wetten moet houden, die haar vader er bij haar heeft ingeprint. De eerst erg hechte band met haar moeder verslapt en wordt uiteindelijk verbroken. Dat gebeurt wanneer Kofman en haar moeder door 'la dame de la rue Labat' in huis genomen worden, waar ze voor de rest van de oorlog zullen blijven. Het meisje keert zich geleidelijk af van haar moeder, die in een jammerend hoopje zorgen is veranderd, en voelt zich steeds meer aangetrokken tot de directheid, het blonde haar en de blauwe ogen van haar weldoenster, die Claire heet en, zoals Kofman zich herinnert, niet vrij is van antisemitische vooroordelen. (...)

Later brengt ze haar ook in contact met de literatuur en met de muziek, en leidt ze haar binnen in de wereld van het intellect. Claire, die ze 'mémé' noemt, bewerkt onder de ogen van Sarahs lijdende en machteloze moeder een 'radicale transformatie' bij het meisje. Na haar dieet – ze zet haar varkensvlees en rauw paardenvlees voor om aan te sterken – verandert ze ook haar kapsel, haar kleren en haar gewoonten. Een sleutelmoment in het proces van vervreemding van haar moeder vormen de verschillende reacties van haar beide moeders wanneer Sarah op een gegeven moment ziek wordt: het Jiddische gejammer van haar moeder, waarvoor ze zich geneert, en mémé's weldadige christelijke sereniteit.

Na enige tijd is de transformatie compleet: het kind is van kamp veranderd. Haar banden met de rue Ordener zijn verbroken, ze heeft een nieuwe band gesmeed met de

rue Labat. Aan het eind van de oorlog gaat Kofman weer bij haar moeder wonen. Het is een tijd van aanhoudende ziekte, onderbroken door momenten van betrekkelijk geluk dankzij boeken, de school en schaarse contacten met mémé. Enige tijd later stuurt haar moeder haar naar een tehuis voor joodse kinderen om haar tot het joodse geloof terug te brengen.

Maar in de laatste bladzijden wordt haar leven als bakvis in het naoorlogse Parijs, met haar moeder op wie ze neerkijkt en met af en toe een bezoekje aan mémé, treffend samengevat in het beeld van Sarah die met een lamp onder de dekens Sartres *Les chemins de la liberté* ligt te lezen nadat haar moeder het licht heeft uitgedaan. Als jonge studente mijdt Kofman gedurende een paar jaar elk contact met mémé. “Ik kon het niet meer aan om haar de hele tijd over vroeger te horen praten,” schrijft ze.<sup>132</sup>

Dit anecdotisch schrijven verbergt, nee, legt een oertekst bloot die Kofman beter dan wie ook weet gelijk te stellen met : een imaginatie. Maar misschien ben je beter af als ‘het’ voor jezelf een raadsel blijft.<sup>133</sup> *Dat weet ik zelf niet* is de titel van een boekje<sup>134</sup> dat opent met een *Tartaars sprookje* over een jongen die geen ouders had. Had niets te eten, geen kleren om aan te trekken, geen meisje zou hem willen trouwen. Daar kwam een vos aan. De vos sprak tot de jongen: ‘Hoe moet jij een mens worden?’ De jongen sprak: ‘Hoe ik een mens moet worden? Dat weet ik zelf niet.’

---

<sup>132</sup> Deze samenvatting ontlene we aan Vivian Liska. (*De pen van de vader. Over autobiografie en vadermoord bij Sarah Kofman*. De Vlaamse Gids, 1998, 2, p. 20-27)

<sup>133</sup> Voor Italo Calvino is literatuur de zoektocht naar lichtheid in reactie op de zwaarte van het bestaan. Schrijven is zoals Perseus de Medusa verslaan door ze niet direct aan te kijken. Anders versteen je. Versteend, verlamd wordt het meisje volgens Kofman door de vader, zo suggereert Nancy. Dat Kofman ook de vader van de psychoanalyse steeds weer aanpakt, is omdat ze de vader opvoert als verantwoordelijk voor de paralyse: «Thus, Jean-Luc Nancy in the Foreword suggests that Kofman’s readings of Freud stage her taking the father to task for having paralysed the girl.» [Deutscher, Penelope / Oliver, Kelly, *Sarah Kofman’s Skirts in Enigmas, Essays on Sarah Kofman*, p. 7]

<sup>134</sup> Haasse, Hella, S., *Dat weet ik zelf niet. Jonge mensen in boek en verhaal*. Amsterdam, 1959, p.2.

**Er is een plek** waar het stopt, waar het duister blijft, waar het ophoudt. Volgens Kofman houdt Freuds studie over het Unheimliche halt bij het castratiecomplex. Trouw aan de traditionele logica van het teken zoekt Freud daar naar een definitieve betekenis. Kofman gaat verder en graaft de doodsdrijf boven. Andere interpretatoren leggen andere haltes bloot: "... en verwonderlijk is het dan ook niet dat na het synthetiserende *'Het onbehagen in de cultuur'*, waarin klinische en culturele inzichten definitief met elkaar in een groots verband werden geplaatst, de vrouwelijke seksualiteit een 'duister continent' was, bleef en misschien zelfs wel moest blijven." Herman Westerink neemt deze afweging op in een boek<sup>135</sup> over het schuldgevoel bij Freud. Is dit een andere halte; of wat heeft de doodsdrijf met het schuldgevoel te maken?

**Meer nog dan Freud**, schrijft Kofman, is Proust schatplichtig aan de traditionele logica van het teken: is de kunstenaar (alleen maar) een vertaler en het kunstwerk (alleen maar) een vrijwillige transcriptie van het verleden, dan wordt het spel gestaakt [une transcription volontaire du passé ne le «joue» plus. Kofman 1970, 119]. Dan komen geen onbewuste primaire processen meer tussen. Les processus primaires inconscients ne doivent plus intervenir. Dans ce cas peut-on encore parler d'oeuvre d'art? [Kofman 1970, 119] *A la recherche du temps perdu* zou geen kunstwerk zijn? Met de woorden van Kofman voor Freud zouden wij hier kunnen antwoorden: kijk naar wat Proust doet eerder dan naar wat hij zegt... In *Le Temps retrouvé*, het sluitstuk van dit meesterwerk, gaat vanzelf plotseling de enige deur open die men kan binnengaan. Marcel herinnert zich het verleden dat zegt: 'Grijp me in het voorbijgaan als je kunt, en probeer het raadsel van het geluk dat ik je opgeef op te lossen.' Het 'innerlijke boek van onbekende symbolen' begint zijn vorm aan te nemen.<sup>136</sup> Tussen de dag van zijn moeders troonsafstand, het begin van het boek waar Marcel wakker tracht te blijven om haar nachtkus niet te missen, en het terugvinden van de tijd en het geluk dat daarmee gepaard gaat, klinkt één grote kreet om de scheiding te bezweren. Zo'n inversie brengt kunst tot stand.

**Kunst** doet meer dan vertalen van het verleden. Onbewuste primaire processen zijn in het kunstwerk aan het werk. Er wordt gespeeld. Er wordt gedeeld: kunst heeft het voorrecht om de eenzaamheid van ons bewustzijn open te breken [L'art a le privilège de briser la solitude des consciences. Kofman 1970, 118] Er wordt verstoep en verborgen [pour tout écrivain, une défense vitale : travestir son texte. Kofman 1974, 181], er wordt verleid en genoten, er wordt vermoord. Want het levert wat op. De cirkel van de roman is rond als het boek zijn eigen, originele

---

<sup>135</sup> Westerink, Herman, *Het schuldgevoel bij Freud*. Boom, Amsterdam, 2005, p. 369.

<sup>136</sup> Bradbury, Malcolm, *Schrijvers van de nieuwe tijd*. Teleac, Utrecht, 1989, p. 148-149.

vorm krijgt: die van het 'innerlijke boek van onbekende symbolen', symbolen en hiërogliefen die in het onbewuste worden ontdekt zoals een duiker in het water op stenen stoot. Het boek vormt niet zijn memoires, is geen autobiografie, geen vormeloos ding, maar een werk dat van binnenuit vorm heeft gekregen, net als de Japanse papieren bloem die zich in het water ontvouwt en vorm krijgt.<sup>137</sup> Het is een schitterend beeld, dit geprefereerde beeld van Proust voor het fantasma dat zich nachträglich in het kunstwerk nestelt: dat van de Japanse bloem die zich eerst verborgen houdt en zich, als haar moment gekomen is, in alle schoonheid in de diepte opent.

**Op de dag** van zijn dood, 18 november 1922, ontbood Proust zijn dienstmeisje om drie uur 's nachts om haar nog enkele toevoegingen te dicteren – toepasselijk genoeg aan de doodsscène van zijn eigen schrijver, Bergotte.<sup>138</sup> Is Proust 'gelukkig' gestorven? In elk geval eindigde zijn leven esthetisch. Ook voor ons, zijn lezers, spreekt Proust zelfs daar en dan nog tot de verbeelding. Freud echter zegt met de analytische roman het impliciete contract op tussen de artiest en zijn publiek. [Kofman 1974, 17-18: Le roman analytique a une fonction démystificatrice, il accomplit le meurtre de l'auteur comme père de l'œuvre, il dénonce le contrat de plaisir implicite noué entre l'artiste et le public.] De analytische roman demystificeert, doet de illusie van de kunst uiteenspatten als een luchtbel en voert de moord uit op de auteur als vader van het werk. Kofman noemt Freuds bescheiden nederigheid tegenover de kunstenaar, tegenover de kunstkenner een strategische zet. [Kofman 1970, 18: La modestie de Freud dans ce texte fait partie d'une stratégie.] Dat een tekst als die van Freud over de Mozes anoniem verschijnt, zet de lezer aan het raden naar de naam van zijn auteur. Ik ben geen kunstkenner maar een leek, pleegt de schrijver te zeggen. Zoek mij maar. [Kofman 1970, 19: comme si l'auteur jouait à faire deviner son nom.] Freud, schrijft Kofman, lijkt hier Morelli wel. Dat Morelli een Italiaanse kunstliefhebber was die schreef onder het pseudoniem Ivan Lermolieff en dat onder deze Russische schuilnaam een Italiaanse dokter verborgen zat, vond Freud buitenmate interessant. [Kofman 1970, 19 : Freud déclare avoir été « extrêmement intéressé » en apprenant que sous le pseudonyme russe se cachait un médecin italien.] Morelli stelde zich tot doel kopie te onderscheiden van origineel om zo met zekerheid de naam van de vader aan het werk te kunnen toekennen. Hij lette daarbij op de details, het overbodige, het ogenschijnlijk onbelangrijke, dat wat aan de aandacht ontsnapt, de manier waarop een schilder de nagels en de oorlellen schildert van zijn model, kortom op al wat geweigerd wordt of als afval beschouwd. Maar Freud 'speelt' alleen maar Morelli.

---

<sup>137</sup> Bradbury, Malcolm, *Schrijvers van de nieuwe tijd*. Teleac, Utrecht, 1989, p. 150.

<sup>138</sup> Bradbury, Malcolm, *Schrijvers van de nieuwe tijd*. Teleac, Utrecht, 1989, p. 146.



**De (symbolische) naam** van de auteur zeggen is niet hetzelfde als het werk begrijpen. De naam vinden van de schepper is hem opvatten als de vader van zijn werk, als de maker. Freuds eigen anoniem schrijverschap verlegt het zwaartepunt van de maker naar de creatie, van de schepper naar het werk. Alleen het werk kan zeggen wie het maakte [Kofman 1970, 19: Qui est celui qui parle et de quel lieu ?], want de echte intenties van de auteur zijn onbewust. Freud die zich aanvankelijk nederig voordoet als leek, heeft tegen het eind van zijn studie over het Unheimliche de kunstkenner tot mooiprater herleid, opgesloten als ze zitten in hun eigen fantasma's en niet in staat om het kunstwerk te lezen. [Kofman 1970, 20: Mais à la fin du texte, comme dans *L'Inquiétante Etrangeté*, les « connaisseurs » sont réduits à des beaux phraseurs, enfermés dans des opinions subjectives, érigeant en savoir leurs propres fantasmes sur les œuvres, incapables de résoudre l'énigme du texte proposé.] Wie leest het kunstwerk dan wel?

**Freud bewondert** grote kunst, voelt zich door haar aantrekkingskracht in zekere zin gedomineerd, kan dat effect niet verklaren maar blijft esthetisch plezier ondervinden. Daarbij voegt zich nog een ander soort plezier: dat van de kennis, dat van het weten, dat van het verband verklaren tussen een ogenschijnlijk willekeurige creatie en de realiteit of het verleden van de kunstenaar. Le plaisir qui s'ajouterait alors au plaisir esthétique ou qui viendrait s'y substituer serait celui de la connaissance: au plaisir commun du fantastique, Freud adjoint celui de résoudre les énigmes que sont pour lui les oeuvres d'art, plaisir de saisir, détail par détail, les liens entre une « création » apparemment arbitraire et la réalité quotidienne ou le passé de l'artiste. [Kofman 1974, 18] Waar hij enerzijds de illusie van de kunst opheft, beschouwt Freud ze anderzijds als noodzakelijk of verkieselijk. Alleen een elite is in staat om de zwaarte van het leven te dragen zonder illusie, maar met humor en wetend dat spel en ernst verwisselbaar zijn. Pourtant, si d'un côté Freud fait éclater l'illusion, d'un autre, il semble considérer l'illusion de l'art comme nécessaire à la plupart et comme préférable à toute autre: seule une élite est capable d'humour, humour qui permet, sans illusion, de supporter « l'oppression trop lourde de la vie », de reconnaître qu'il n'y a pas d'opposition entre le jeu et le sérieux, que le sérieux lui-même est jeu. [Kofman 1974, 17]

**Bij het esthetisch genot** [au plaisir commun du fantastique] voegt zich nu het genot van het oplossen van het raadsel van de kunst. En misschien komt het plezier dat het ontcijferen van het enigma oplevert wel in de plaats van dat andere

[ou qui viendrait s'y substituer]; dat van het definitief verklaren van het effect dat kunst op ons heeft. [Kofman 1970, 23: Freud dit ensuite qu'il ne peut pas jouir d'une oeuvre lorsqu'il ne comprend pas l'effet qu'elle produit sur lui.] Kan hij het blijvende effect van een meesterwerk niet verklaren, dan blijft nog het spel van het ontcijferen. Het genot van het (be)grijpen kan alleen via bemiddeling van de theoretische fictie die nachträglich een harmonie oplevert tussen het werk en de analytische categorieën. [Kofman 1974, 18: Mais ce plaisir ne peut être obtenu que par la médiation de la fiction théorique qui établit comme après coup une harmonie entre l'oeuvre et les catégories analytiques.] Het verlangen dat Freud drijft is dit: hij wil de analytische waarheid gestaafd zien door de literaire fictie. [Kofman 1974, 18: par le désir de voir la fiction littéraire corroborer la vérité analytique] Achter dit verlangen, schrijft Kofman, schuilt het fantasma om zijn voorgangers - na hen eerst privileges te hebben toegekend om hen die vervolgens weer te ontnemen - te bemeesteren en in de tekst die Freud schrijft, sluipt dat fantasma [fantasme qui maintient l'auteur de fiction dans un état d'enfance, condamné à balbutier, jusqu'à ce qu'il soit pris en tutelle par le père de la psychanalyse. Kofman 1974, 18] opnieuw binnen. De auteur van fictie wordt door de vader van de psychoanalyse bij de hand genomen.

**Historisch gezien** klopt de constructie niet, schrijft Kofman over Freuds mythe van de oervader die door zijn zonen wordt vermoord<sup>139</sup>, maar ze toont wel aan dat het matriarchaat ouder is dan het patriarchaat en dat het geïnstalleerd werd door de zonen op het moment van de vadermoord. De terugkeer van de vader markeert het instellen van het patriarchaat en op dat moment wordt de vrouw vergoddelijkt; niet tijdens het matriarchaat. De vrouw wordt godin als haar de werkelijke macht ontnomen is. Haar goddelijk karakter is compensatie. Op dat punt stelt Kofman zich de vraag: Is het niet omdat de vrouw voor de man op fantasmatisch niveau de almachtige fallische moeder blijft, dat hij niet anders kan dan haar haar werkelijke macht ontnemen? Fantasmatisch is de vrouw de sterkste. Est-ce que ce n'est pas parce que, au niveau fantasmatique, les femmes sont pour les hommes une image de la toute-puissance de la Mère phallique, qu'ils sont contraints de leur enlever le pouvoir réel? Fantasmatique, la femme est la plus puissante.<sup>140</sup> Kofman verder interpreterend: zou het dan daarom zijn dat Freud met de grens te leggen bij de castratieangst de moeder aan het licht onttrekt? En verraadt daarom de quasi-stilte rond de moeder in *Der Sandmann* dat zij de meest gevreesde is, want de meest

---

<sup>139</sup> Kofman doelt hier op Freuds mythische voorstelling in *Totem und Tabu* dat in 1913 verscheen.

<sup>140</sup> Ender, Evelyne, *Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance*, een interview met Sarah Kofman. Compar(a)ison 1, 22 maart 1991, p. 15.

begeerde? Maar toch, schrijft Kofman, ze is niet in staat om de waanzin weg te houden én de dood...

**Zoals Kofman** bij Freud op een grens stuit, zo legt ook haar eigen autobiografie een plek bloot waar het stukt: het is de symbiose met de moeder [Het echte gevaar was gescheiden te worden van mijn moeder. Kofman 1994, 29] in een leven waaruit de vader is verdwenen [Van hem heb ik alleen nog maar een vulpen. (...)] Hij 'liet me in de steek' voordat ik ertoe kon besluiten hem weg te doen. Kofman 1994, 13]. Al haar schrijven is een uitstel geweest, haar vele boeken zijn misschien noodzakelijke omwegen geweest om 'het' te kunnen vertellen [Kofman 1994, 13]. Het? It? In het Frans is 'ça'<sup>141</sup> ook het woord voor het onbewuste. Lang heeft Kofman geschreven in bewondering voor wie zich een eigen familie samenschrijft. Nietzsche<sup>142</sup> doet het – Als men, zoals Nietzsche suggereert, zichzelf kan laten worden wie men is, los van zijn oorsprong, dan is dat (zo laat Kofman zien) dankzij een actief, creatief vergeten, waarin de last van het verleden wordt afgegooid<sup>143</sup> - en ook andere schrijvers dromen ervan: In het achterhoofd van menig schrijver leeft een vonk hoop met de potentie van een vulkaan dat hij zich al schrijvend een nieuwe familie zal verwerven, schrijft Charlotte Mutsaers in *Kersebloed*.<sup>144</sup> Soms sprak Kofman zich hierover uit in ernst [Kofman, die op een gegeven moment haar eigen stamboom opstelt en zichzelf "un enfant de Nietzsche" noemt<sup>145</sup>]; soms werd het een spel [Est-il si fondamental de savoir que X..., grand homme, est né ici ou là! Que Murr est né à la cave ou au grenier? Kofman 1976, 98]. Maar spel en ernst zijn verwisselbaar, lazen we bij Freud, voor de weinigen die humor hebben en de zwaarte van het leven zonder illusie kunnen dragen.

---

<sup>141</sup> *Les Cahiers du Grif* (Paris, 1997) eindigt met drie korte autobiografische teksten van Kofman, waaronder *Ma vie et la psychanalyse*. Het 'ça' staat daar voor het echte spreken, het loslaten van de geheimen van het onbewuste: «Je savais, si par exemple j'étais constipée ce jour-là, que je ne pourrais pas non plus «parler» sur le divan, que «ça» ne pourrait rien donner, que rien ne passerait.»

<sup>142</sup> Nietzsche doet het om zijn biologisch lot, de vrouwelijke lijn uit zijn genealogie op te geven in het voordeel van de mannelijke lijn waardoor hij zichzelf kan geboren laten worden. Zo is het dat Kelly Oliver Kofmans analyse leest: «Although Kofman does not say as much, her analysis suggests that Nietzsche gives up his maternal genealogy, his biological destiny, in favour of a masculine genealogy through which he can give birth to himself.» [Oliver, Kelly, *Sarah Kofman's Queasy Stomach*, in *Enigmas, Essays on Sarah Kofman*, p. 180-181]

<sup>143</sup> Liska, Vivian, *De pen van de vader. Over autobiografie en vadermoord bij Sarah Kofman*, p. 23.

<sup>144</sup> Charlotte Mutsaers in een interview met Elisabeth Lockhorn (*Geletterde vrouwen*. Ambo/Anthos, Amsterdam, 1996, p. 201).

<sup>145</sup> Liska, Vivian. *De pen van de vader. Over autobiografie en vadermoord bij Sarah Kofman*, p. 23: V. Liska citeert hier uit *Explosion I*, p. 371.

*Rue Ordener Rue Labat* werkt niet meer op die manier voor Kofman. De grootste ernst is er geen spel meer. Hier wordt niet gelachen. In dit boek wordt niet gespeeld. Of speelde Kofman altijd al met het speelgoed van een ander? Ze was immers een meisje uit de oorlog dat speelde met wat achterbleef, met wat anderen lieten liggen (le rebut). Boeken vooral... Elle ne trouvait son lieu d'énonciation qu'à l'intérieur de ce lieu d'énonciation constitué avant elle.<sup>146</sup> Kofman dacht en schreef binnen het tekstuele corpus van een ander en drukte zichzelf uit in een ruimte die al vóór haar vastlag. Het was een systeem als een ander [L'équilibre psychique de l'auteur et celui de son propre système<sup>147</sup>] en het hield even lang stand als het spel gaande bleef. [J'ai commencé à jouer avec le langage. C'est là que je suis devenue, si j'ose dire, « écrivain », quand j'ai découvert le plaisir de l'écriture pour elle-même.<sup>148</sup>] Schrijvend laat Kofman de categorieën achter zich die typisch mannelijk (zoals de ernst) of vrouwelijk (zoals het onbestendige) heten te zijn.<sup>149</sup> On se pense à travers cela, maar dan zonder een van de caractéristiques que la métaphysique décrit comme féminines; telle que l'inconstance par exemple. Par ailleurs, je subvertis cette catégorie stricte qui serait « j'écris comme un homme » en introduisant aussi à l'intérieur de cette écriture du jeu, du plaisir, de la jubilation. Mais les hommes peuvent faire cela aussi. Cela, c'est le propre de l'écriture.<sup>150</sup> Het eigene van het schrijven? Het is het andere (van zichzelf) dat in hetzelfde binnentreedt.

**Maar dan**, met de 'uitgestelde' autobiografie die ook komaf maakt met de fantasmatische stamboom, werkt het systeem niet langer. Sarah is het meisje dat moeilijk van haar moeder loskomt, en als dat dan toch gebeurt, dan niet door tussenkomst van een vader maar van een andere moeder. Of ze het nu bewust deed of niet, oma was erin geslaagd een krachttoer te volbrengen: in aanwezigheid

---

<sup>146</sup> Collins, Françoise, *L'impossible diététique*. Les Cahiers du Grif, Paris, 1997, p.16.

<sup>147</sup> Ender, Evelyne, *Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance*, een interview met Sarah Kofman. Compar(a)ison 1, 22 maart 1991, p. 13.

<sup>148</sup> Ender, Evelyne, *Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance*, een interview met Sarah Kofman. Compar(a)ison 1, 22 maart 1991, p. 10.

<sup>149</sup> *De Muze : een vrouw met den blik van een man* is de raadselachtige titel die Wiljan van den Akker en Gillis Dorleijn kozen voor een werk over mannelijkheid en vrouwelijkheid in de Nederlandse poëzie tussen 1880 en 1940. Op pagina 10 lezen we hoe Willem Kloos in 1882 poëzie vergelijkt met een vrouw: «De poëzie is geen zachtogige maagd (...) doch eene vrouw, fier en geweldig, wier zengende adem niet van ons laat, die ons bindt aan haar blik...» en hoe Van Deysse drie jaar later schrijft: «Ik houd van het proza, dat als een man op mij toekomt, met schitterende oogen, met een luide stem, ademend, en met groote gebaren van handen.»

<sup>150</sup> Ender, Evelyne, *Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance*, een interview met Sarah Kofman. Compar(a)ison 1, 22 maart 1991, p. 26.

van mijn moeder had ze me van haar losgemaakt. En ook van het jodendom. [Kofman 1994, 45] In feite had mémé - op een haar na hetzelfde als hetzelfde: même – zowel met de moeder als met de vader afgerekend om haar terug te voeren in de wereld van een moeder die niet de hare is. Het 'ça' belaaft zich met schuld en kan er niet om lachen. Kofman interesseert doorgaans wat het werk bijdraagt aan het leven, niet wat het aan het leven verschuldigd is. Haar waarheid wendt zich naar het leven, niet omgekeerd. Truth that returns to life and not the converse. [Nancy 1999, ix] Maar deze autobiografie brengt een inversie tot stand die lijkt te wijzen op een falend systeem. Het is niet het soort inversie dat de kunst teweegbrengt<sup>151</sup> waarbij het ondraaglijke draaglijk wordt [Kofman, 1985, 67 : Le bon goût exige donc de ne pas chercher à "tout" voir et le bon oeil est l'oeil esthétique qui sait s'en tenir à la surface], maar het is het kijken zonder scherm (zonder spel, zonder schroom, zonder humor, zonder lach<sup>152</sup>, zonder plezier, zonder masker, ...) naar een meisje dat niet groot is kunnen worden.

**Het subject** vindt zichzelf in de tekst die het schrijft, als een dubbelganger waarmee meestal (beter) te leven valt. Maar ik ben, verklaarde Kofman in een interview, zoals Murr, de kat van Hoffmann, wiens zelf gelijk is aan de aaneengeregen citaten van andere auteurs. Kofmans autobiografie is een bibliografie. Dus ook niet meer dan dat.

I'm like [Hoffmann's] cat, Murr, whose autobiography is no more than an assemblage of citations of diverse authors... This "myself" isn't that an illusion? Isn't it an illusion to believe I have any autobiography other than that which emerges from my bibliography? (Kofman with Jaccard 1986,7)

En een kat, schrijft Kofman, is nooit doodgewoon een kat, maar een dier dat staat voor het verraad, voor de leugen, de verdubbeling. Eigen aan een kat is dat ze geen zelf heeft, of het moest een hypocriet masker zijn waarachter zich geen enkele eigenheid verbergt. Ze leent zich voor alle rollen, interpretaties en voor de meest ambivalente oordelen.

---

<sup>151</sup> « In fact, she says that art performs an inversion »: Oliver, Kelly, *Sarah Kofman's Queasy Stomach*, in *Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, p. 181.

<sup>152</sup> De lach van de mens is het equivalent van het miauwen van de kat, van het expressieve kwispelstaarten van de hond, schrijft Kofman. Dit schokken van het middenrif, deze «secousse du diaphragme» [Kofman 1976, 44] is het eigene van de mens. Naar dit beeld van ontspanning zoeken we vergeefs in *Rue Ordener Rue Labat*.

Double de l'homme, le chat est presque toujours, car un chat n'est jamais simplement un chat, et le monde des chats semble davantage appartenir à celui des hommes qu'à celui des chats. Figure de la trahison, du mensonge et de la duplicité, être oblique, équivoque (comme l'adolescence), le propre du chat est de ne pas avoir de propre, d'être un masque « hypocrite », paré de qualités empruntées derrière lesquelles ne se cache aucune substance propre. Il se prête donc à tous les rôles, donne lieu à toutes les interprétations, et à des jugements on ne peut plus ambivalentes. [Kofman 1985, 95]

Dit narcistisch dier bij uitstek, deze schitterende wilde en eenzame kat verbeeldt eerder het egoïsme, het raadsel en de stilte dan dat het de communicatie symboliseert.

... cet animal narcissique par excellence qui dans sa sauvagerie superbe, dans son splendide isolement, apparenté au sphynx, figure plutôt l'égoïsme, l'énigme et le silence qu'il n'est le symbole de la communication. Mais pourrait-il et voudrait-il parler il n'aurait rien à dire, à révéler car son « énigme » est fausse énigme. [Kofman 1985, 95-96]

Het is deze sfinx - die, zelfs al wou ze praten, niets te zeggen heeft want haar veronderstelde raadsel is vals; ze heeft niets te verbergen - die Kofman autobiografisch te diep in de ogen heeft gekeken.

## Postscriptum



Voor Sarah Kofman zelf haar naam kon schrijven omtrok haar vader Berek Kofman haar handje op de brieven die hij stuurde aan zijn broer. Dat was haar handtekening. “We waren dat fijngevoelige gebaar van mijn vader allemaal vergeten en toen herinnerde ik me plotseling dat ik zelf gedurende de hele oorlog mijn handen was blijven tekenen.” (Kofman 1994, 50) Het was ook de pen van de vader die Sarah dwong te schrijven. Haar vader, een rabbijn, was een man van het woord maar ook dat was dubbel: als enige hield hij contact met een broer die trouwde met een niet-joodse en daarom door de familie werd verstoten en hij stond tijdens de exodus toe dat de kinderen aten wat het Rode Kruis hen aanbood om te overleven: “du coco et des sandwiches jambon-beurre.”<sup>153</sup> Maar Berek Kofman was ook de man die trouw aan het woord levend werd begraven. “Een joodse slager die kapo was geworden, zou hem halfdood hebben geslagen met een

---

<sup>153</sup> Kofman, Sarah, *Sacrée nourriture*, p. 168 in *Les Cahiers du Grif* (Paris, 1997).

houweel en nog levend hebben begraven op een dag dat hij geweigerd had te werken. Het was sabbat: hij deed niemand kwaad, zou hij hebben gezegd...” (Kofman 1994, 18) Het respect dat hij zelf opbracht voor de vreemde wetten (“Op 16 juli 1942 wist mijn vader dat men op het punt stond hem ‘op te pakken.” Kofman 1994, 14), weerhield hem niet om voor zichzelf dubbel hard te zijn. Het rookverbod op sabbat viel hem bijzonder zwaar maar hij overtrad het niet. Met momenten installeerde Sarah later de vaderlijke wet opnieuw, maar dan wel om niet moederziel alleen te zijn: “Hoewel het niet helemaal bewust gebeurde, zou deze weigering die de vorm aannam van gehoorzamen aan de vaderlijke wet, ook een middel blijken te zijn om naar huis, naar mijn moeder terug te keren.” (Kofman 1994, 28)

**De weg** van Sarah Kofman is naar joodse traditie met boeken geplaveid. Het ‘ça’ dat zich dwingt te schrijven is ook het ‘ça’<sup>154</sup> van Pier Paolo Pasolini voor wat hij in geen andere taal dan in zijn ‘moerstaal’ zeggen kan: de jaren van zijn jeugd, idyllisch met zijn moeder op de buiten, de mooiste jaren. Dat ‘ça’, daar heeft hij alleen het Friulaans voor, haar dialect dat volgens hem het dichtst in de buurt komt van een emotie. “De moderne, gestroomlijnde, nationale taal,” schrijft hij in een brief aan Italo Calvino, “is een taal van mededelingen die wat expressiviteit betreft totaal verarmd is. De dialecten (de moedertalen) zijn ver weg in de tijd en de ruimte: de zonen worden gedwongen ze niet meer te spreken.”

**Er is geen vader**, er is geen meester die Kofman vast kan leggen in een frame. Freud en Nietzsche, verklaart ze in een interview, zijn mijn twee grote denkers : ze hebben me het diepst gemerkt en me op filosofisch en psychisch gebied het meest bijgebracht. Maar zoals Nietzsche het meesterschap van Freud neutraliseert, doet Freud dat ook met Nietzsche. Kofman deconstrueert de een met de ander. [Quant à Freud et à Nietzsche (sur lequel j’ai travaillé de la manière la plus constante), ce sont mes deux « grands » penseurs : ils m’ont tous les deux marquée profondément et m’ont le plus apporté du point de vue philosophique et psychique. Mais ce ne sont pas des maîtres. J’évite que Freud n’ait la maîtrise grâce à Nietzsche et j’évite que Nietzsche n’ait la maîtrise grâce à Freud. Je déconstruis l’un par l’autre. Je n’ai pas un maître, cela, c’est extrêmement important.]<sup>155</sup> Kofmans treffen met Derrida (*Un philosophe ‘unheimlich’*, 1984) is dan ook een deconstructieve benadering die deze dodelijke omhelzing van Nietzsche en Freud tegelijk tot stand brengt en ontloopt. [Her real encounter with Derrida gives birth to

---

<sup>154</sup> *A Futura Memoria*, een documentaire over het leven en werk van Pier Paolo Pasolini door Ivo Barnabò Micheli, Italië, 1986.

<sup>155</sup> Ender, Evelyne, *Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance*, een interview met Sarah Kofman. Compar(a)ison 1, 22 maart 1991, p. 12.



a deconstructive approach that at once both establishes and evades Nietzsche and Freud's agonal embrace.]<sup>156</sup>

**Berek Kofman** wijkt. Hij geeft zich over. “Daarna was hij teruggekomen en wachtte af: hij was niet zelf ondergedoken, omdat hij bang was dat zijn vrouw en zes kleine kinderen (drie meisjes en drie jongens tussen twee en twaalf jaar) dan in zijn plaats zouden worden opgepakt.” (Kofman 1994, 14) Het is Sarahs vader die haar een eerste keer wil redden en een Franse vrouw, mémé, die dat een tweede keer wil doen: “De dame besloot me te houden.” (Kofman 1994, 38) “Ik geloof dat ik ‘gered’ ben,” (Kofman 1994, 62) schrijft ze als ze na de oorlog haar moeder ontvlucht op weg naar mémé. Mémé beweerde dat haar moeder “al genoeg te stellen had met haar vijf andere kinderen en dat ze geen rekening hield met mijn belang, want in dat geval had ze mijn opvoeding aan haar toevertrouwd.” (Kofman 1994, 53) *Rue Ordener Rue Labat* eindigt met de dood van mémé: “Ik kon niet aanwezig zijn bij de begrafenis. Maar ik weet dat de priester bij haar graf vertelde dat ze in de oorlog een joods meisje heeft gered.” ((Kofman 1994, 73) Maar was Sarah gered? *Etre sauvé par deux fois, n'est ce pas là le signe qu'on est né sous une bonne étoile? N'est-ce pas l'indice d'un brillant destin ultérieur?* [Kofman 1976, 97] Twee maal gered worden, wijst dat niet op een gunstig gesternte en voorspelt het geen briljante toekomst? Maar verder in Kofmans *Autobiogriffures* lezen we: *Kreisler refuse de jouer le « héros » et de faire intervenir une bienveillante destinée. Il n'hésite pas à dénoncer la « grossière erreur » de ceux qui fabulent des enfances extraordinaires aux « élus du sort ».* [Kofman 1976, 109] Het is een vergissing te denken dat wie aan het lot ontsnapt, zich een buitengewone kindertijd kan dromen, de held kan spelen of op een welwillende toekomst rekenen kan. “Totaal losgekliefd,” (Kofman 1994, 59), met deze woorden die naar Melanie Klein verwijzen, beschrijft Kofman het effect van wat er gebeurde in haar leven.

“Zoals in het werk van de latere Freud, staat ook in het werk van Melanie Klein de doodsdrijf centraal.” (Geyskens en Van Haute 2003, 60) Bij Klein “speelt de doodsdrijf vooral een rol in de analyse van de agressiviteit en het schuldgevoel. De doodsdrijf moet dan de obsessieve en demonische aspecten van de menselijke natuur verklaren.” (Geyskens en Van Haute 2003, 161) De zelfdestructieve neigingen van de mens zijn volgens Freud en Klein de meest oorspronkelijke manifestaties van de doodsdrijf. De doodsdrijf viseert immers in de eerste plaats

---

<sup>156</sup> Large, Duncan, *Kofman's Hoffmann, in Enigmas. Essays on Sarah Kofman*, p. 69.

de zelfvernietiging van het organisme. (Geyskens en Van Haute 2003, 161) De meest basale angst is bij Klein de angst voor de doodsdrift. "Volgens Klein wordt het kind van binnenuit belaagd door de doodsdrift, die in eerste instantie op het eigen ik is gericht. (...) De honger lokaliseert de doodsdrift in de orale zone en dit geeft meteen ook de mogelijkheid de doodsdrift naar buiten te evacueren in de 'slechte borst'. De levensdrift krijgt daarentegen een eerste gestalte in de goede borst, die aanvankelijk vrijwel samenvalt met de lichamelijke ervaring van bevrediging." (Geyskens en Van Haute 2003, 168) "De slechte borst in plaats van de goede, de ene totaal losgekliefd van de andere, de ene die verandert in de andere." (Kofman 1994, 59) Beide gevoelens worden door Kofman in twee verschillende moeders geprojecteerd (en nooit samen in één persoon geïntegreerd). Een fantasmatische scheiding tussen de goeie en de slechte moeder wordt zo zelfs fysiek ingeschreven.

**Er zijn** twee fundamentele psychische constellaties die volgens Klein bepalen hoe het subject zich verhoudt tegenover zijn eigen agressiviteit: de paranoïd-shizoïde en de depressieve positie. "In de paranoïd-shizoïde positie projecteert of evacueert het subject zijn agressiviteit op het object. (...) De paranoïd-shizoïde positie wordt beheerst door de angst door het wraakzuchtige object, dat door mijn agressie beschadigd is, achtervolgd en vernietigd te worden." (Geyskens en Van Haute 2003, 169-170) Sarahs moeder dreigde soms met 'Maredewitchale', een personage uit de joodse folklore: "Deze spookachtige en afschrikwekkende verschijning uit mijn kindertijd stelde ik me voor als een oude vrouw die mij voor straf ver van huis weg zou voeren. (...) De naam stamt af van het Indo-Germaanse woord *mer* waarvan allerlei woorden zijn afgeleid die geassocieerd worden met de dood, een langzame dood om precies te zijn, door kannibalisme of door verstikking." (Kofman 1994, 64)

**"In de depressieve positie** komt het subject tot het pijnlijke besef dat het gehate object ook het geliefde object is. De depressieve positie wordt dan ook gekenmerkt door gevoelens van schuld en door de nood de aangerichte schade weer goed te maken." (Geyskens en Van Haute 2003, 170) Met Klein krijgt Kofman vat op wat haar was overkomen, rationeel en symbolisch althans. Maar autobiografisch uitgeschreven maakt het ook duidelijk wat haar eigen wetenschappelijk werk was geweest: "een poging tot reparatie, tot herstel van de verhouding met de moeder, echter niet in de werkelijkheid maar alleen op imaginair niveau. Het doel is de reparatie van het object als goed object, van de moeder als goede moeder, en niet de reparatie van het zelf."<sup>157</sup> "Met deze tekst," schrijft Solange Leibovici over *Rue Ordener, rue Labat*, "kwam zij heel dicht bij haar eigen verlangen, bij wat de Franse psychoanalyticus Jacques Lacon *objet a* heeft genoemd, het verloren object dat niet

---

<sup>157</sup> Leibovici, Solange, *Sarah Kofman en het lijden aan herinneringen*. p. 94-95.

achterhaald mag worden, de onverbreekelijke en eeuwigdurende symbiotische relatie met de moeder.”<sup>158</sup>

“**Het beschadigde object** van Klein, dat zich tegen het ik keert of dat door het ik hersteld moet worden, was oorspronkelijk het object waaraan het kind zich wil vastklampen. Het objectverlies is dan ook in eerste instantie een verlies van houvast.” (Geyskens en Van Haute 2003, 163) Het echte gevaar was gescheiden te worden van mijn moeder. [Kofman 1994, 29] “Het is deze *Haltlosigkeit* van het subject die de agressiviteit, en daardoor de schuldgevoelens, doet ontstaan.” (Geyskens en Van Haute 2003, 163) “Als er sprake is van schuld, dan is die schuld onbewust en moet die bij het kind worden gelegd, niet bij de moeder.”<sup>159</sup> Tot deze conclusie komt Kofman na een deconstructieve lezing van Freuds teksten (in *L'Énigme de la femme*). Bij Klein is “de centrale psychoanalytische problematiek niet de infantiele seksualiteit maar het objectverlies of de scheiding van de moeder,” en daarom “moet het oedipuscomplex in de eerste plaats vanuit het objectverlies begrepen worden. Het is een manier om dit trauma te verwerken.(...) Klein begrijpt het oedipuscomplex vanuit het objectverlies waarvoor het een reden geeft. De intrede in het oedipuscomplex betekent immers dat de afwezigheid van *het object dat de vitale behoeften bevredigt*, van nu af aan begrepen wordt in het licht van een rivaliteit met een ander object.” (Geyskens en Van Haute 2003, 172) Bij Kofman speelt de strijd gevoerd tussen twee moeders haar een leven lang parten. Met de traditionele biografie die een ‘ik’ presenteert dat identiek is aan zichzelf, blijft ze het moeilijk hebben. Want wie zijn vader niet kent, mist een identiteitsbewijs. [A la demande que lui adresse le conseiller intime de raconter sa vie et son enfance imaginées comme extraordinaires, Kreisler refuse de répondre : il refuse d'exhiber son « passeport », lui qui ne connaît pas son père et ne détient aucune assurance d'identité. Kofman 1976, 108] Op dezelfde pagina vermeldt ze nog in voetnoot hoe in teksten van schrijvers die zelf aan hun identiteit twijfelen, een klimaat van onzekerheid en Unheimlichkeit<sup>160</sup> regeert.”

**Het leven** is voor Kofman even goed een tekst die in connectie staat met andere literaire teksten. Kofman nodigt uit om haar leven te lezen als een tekst. Maar ze zegt letterlijk: daar waar je zoekt, is niets. Er is geen zelf. *Ecce Mulier Sarah*. Kofman is de vrouw die de categorieën versmaadt als ze aan het schrijven gaat. Ze is het vreemde, datgene waarmee de filosoof het gevecht aangaat [Neither a

---

<sup>158</sup> Leibovici, Solange, *Sarah Kofman en het lijden aan herinneringen*. p. 96.

<sup>159</sup> Leibovici, Solange, *Sarah Kofman en het lijden aan herinneringen*. p. 94.

<sup>160</sup> « Het ‘unheimliche’ effect doet zich voor op het ogenblik dat het defensief omcirkelen doorbroken wordt en het Reële onverwerkt dreigt te verschijnen. (...) Het ‘Unheimliche’ verschijnt wanneer doorheen de scheuren van het fantasma het Reële doorbreekt, wanneer het Imaginaire zijn defensieve functie niet meer vervult. » (Verhaeghe, Paul, *Tussen hysterie en vrouw. Een weg door honderd jaar psychoanalyse*. Acco, Leuven, 1999, p. 222)

“philosopher”, nor a “woman philosopher” but rather the woman for every philosopher, the philosophers “rival” but also the vita of their truth and their logic. Nancy 1999, xv] Maar daar is niets en het is alsof dit weten rechtstreeks ingeschreven raakt: Kofman richt zich tot zichzelf en er is niets dat antwoordt, niets dat spreekt. Ze wordt verlamd door de dubbelganger zonder origineel die ze met *Rue Ordener, rue Labat* in het leven heeft geroepen. Het is deze dubbelganger (dit simulacrum dat echter wordt dan het leven, deze projectie van het fantasma, dit substituut dat het nachträglich structureert) die haar naar het leven staat.

**Want er was** alleen het schrijven om zich af te scheiden van een ander. [*Griffe, instrument d'écriture mais aussi d'auto-défense, moyen de s'emparer de la propriété d'autrui. Kofman 1976, 63*] Maar ontnem een schrijver zijn wapens en hij is niets meer. Hij is weerloos dan. [*Couper les griffes, c'est peut-être la seule chose que nous puissions exécuter tout de suite ; ainsi lorsqu'il sera devenu auteur, nous serons sûrs qu'il ne pourra nous blesser. (...) Il s'en fallut donc de peu que le chat ne fût privé de ses griffes solides et le lecteur de l'autobiogriffure de Murr. Kofman 1976, 65*] Steeds wordt er geoordeeld: in *Autobiogriffures* is het de uitgever die dit almachtig doet. [*L'éditeur joue le rôle de l'Esprit absolu (...) Fiction d'un Esprit tout puissant ...Kofman 1976, 114*] Kofmans eigen autobiografie gepubliceerd krijgen was evenmin een sinecure: Kofman had het over een boek met herinneringen dat net zo min haar naasten als de uitgever beviel.<sup>161</sup> Toen *Rue Ordener, rue Labat* dan toch geboren werd, kon het helaas geen redding brengen. Deze dubbelganger die alles zag, die dwars door alles heen keek, kon Kofman niet bevrijden. Zwijgen is goud waard, schreef zij eerder al. [*Le silence est d'or. Mais ce silence, lui aussi, m'est intolérable.*]<sup>162</sup> Maar precies dat zwijgen was ondraaglijk geworden.

**Tekst** moet werken als een jas.<sup>163</sup> En is ze afgedragen, dan dient ze nog om mee te spelen. Dat spelen van Kofman, met woorden en inzichten, na de eigen

---

<sup>161</sup> Collins, Françoise, *L'impossible diététique*. Les Cahiers du Grif, Paris, 1997, p.18 : « La dernière fois que je la rencontraï, Sarah me fit part de l'importance qu'avait pour elle un livre de souvenirs qu'elle venait d'achever – un livre qui ne plairait pas à ses proches – et des difficultés éditoriales qu'il rencontrait.»

<sup>162</sup> Kofman, Sarah, «*Ma vie*» et la psychanalyse in *Les Cahiers du Grif*, Paris, 1997, p.92.

<sup>163</sup> « Ik koos er toen voor om de tekst rechtstreeks op het schapenleer van mijn jas over te schrijven. (...) Met een vulpen schrijven op de huid van een oud bergschaap viel niet mee: hij was mat en oneffen, en om zoveel mogelijk tekst te kunnen kopiëren, moest er gekozen worden voor een minimalistisch schrift, wat een buitengewone concentratie vereiste. Toen ik de hele schapehuid tot en met de mouwen toe met tekst had volgekliederd, deden mijn vingers zo'n pijn dat ik had kunnen zweren dat ze gebroken waren. Uiteindelijk viel ik dan toch in slaap.» (Sijie, Dai, *Balzac en het Chinese naaistertje*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2001, p.56-57)

autobiografie lukte dat niet meer. Het was het opbreken van het kamp. Het schrijven stokte, het lezen ook, het ging niet meer. Kunst, boeken, muziek en film, alles wat haar leven mee had zin gegeven, het werkte niet meer. No longer to read (but also, for Sarah, no longer to listen to music, no longer to see paintings or films), no longer to write, no longer to live. [Nancy 1999, xv] En er was geen plaats om thuis te komen. Kofman was haar eigen theorie geworden: atopisch. Vaak had ze er zich over beklaagd dat ze zichzelf in een boekhandel amper vinden kon. Want waar moest ze zich zoeken? Bij de K van Kofman? Bij de N van Nietzsche? Of bij de F van ... ? [Le Chat Murr ne peut s'insérer dans aucune collection, fût-elle inédite, car c'est un livre inclassable, atopique, n'appartenant à aucun genre déterminable: texte bâtard, impur, (...) livre sans commencement, ni fin, (...) Absence d'origine, de continuité. Kofman 1976, 72] Kofman kon zichzelf niet vinden, niemand kon haar onderbrengen.

**Kunst**, maakte Kofman meer dan duidelijk, is een product van de verdringing, een ontkenning. De glimlach van de moeder die door Da Vinci eindelijk wordt herhaald, is er nooit geweest, heeft nooit bestaan. Het kind kan met geen enkel geschenk de moeder helemaal alleen gelukkig maken, en toch biedt het iets aan. Mais pour qu'un échange s'établisse, qui transmue le "caca" en or. Qui me permette de me redresser, tenir debout, et repartir.<sup>164</sup> Alchemie of mimesis, de uitwisseling houdt ons in beweging, schreef Kofman in 1976 al. Kofman groef altijd moeders boven. Nietzsche dekt een incestueus met een haatdragend verlangen naar de moeder toe en met een theorie waaruit zijn band met haar wordt weggedacht. [Nietzsche covers up his incestuous desires with hateful matricidal desires and a theory that denies his connection to his mother.]<sup>165</sup> En net als Oedipus wil Freud uit grote liefde voor zijn moeder het raadsel van de vrouw(elijke seksualiteit) niet zien, hij bedekt het met wetenschappelijkheid. [Unlike Oedipus, he refuses to answer the riddle of femininity and prefers to cover up his incestuous / matricidal desires with scientific theories.]<sup>166</sup> De zoon wordt de moeder toegevoegd, de vader wordt de vader-voedster. De grens is flou, onduidelijk, unheimlich. "Een authentiek auteur, in de zin die Mario Vargas Llosa daaraan geeft," schrijft Lut Missinne, is „iemand die 'haar eigen demonen accepteert' en hen volgt in zover dat in haar vermogen ligt, iemand met andere woorden die schrijft over onderwerpen die het leven haar oplegt."<sup>167</sup> Maar veel activiteit in *Rue Ordener, rue Labat* is antiperistaltisch...

---

<sup>164</sup> Kofman, Sarah, «Ma vie» et la psychanalyse in *Les Cahiers du Griffon*, Paris, 1997, p.92.

<sup>165</sup> Oliver, Kelly, *Sarah Kofman's Queasy Stomach*, in *Enigmas*, p. 181.

<sup>166</sup> Oliver, Kelly, *Sarah Kofman's Queasy Stomach*, in *Enigmas*, p. 180.

<sup>167</sup> Missinne, Lut, *Waarom? is de verkeerde vraag. Over het proza van Carl Friedman*. In *Ons Erfdeel*, 2000, 2, p. 226.

**Kofman** kon de kloof niet dichten. De wending naar het leven kwam niet meer. Want na het schrijven van de autobiografie nam de zelfgeschapen dubbelganger over. "Scherp en bondig is het kleiniaanse standpunt beschreven in een kort artikel van Rivière (...): psychoanalyse, zoals die door Freud is ontwikkeld, is de ontdekking van de betekenis van de fantasie (*imagination*) van het kind. Het schuldgevoel," dat Kofman parten speelt, "gaat vooraf aan identificatie met de vader. Zowel bij jongetjes als bij meisjes wordt het vroegste geweten vooral bepaald door het moederimago." (Westerink 2005, 353) Kofman staakt het zoeken. Hier. Het was duidelijk, het was over. Ze kon zich niet bevrijden noch bezwijken aan de schoonheid. Wat ze vond, wat haar voor ogen<sup>168</sup> kwam, had ze liever niet gezien. En wat ze zocht was niet te vinden. Maar dat ze jaren zoeken bleef... La vérité dans le symptôme,<sup>169</sup> schreef Derrida over Kofman en hij wees op alle elementen die er altijd al aanwezig waren, vanaf haar eerste tekst. Jaren eerder schreef Kofman over Kreislers achtervolging door zijn spiegelbeeld: Ainsi Kreisler, hanté par le double et la menace de folie qui guettent tout artiste, effrayé par son propre reflet (...), Kreisler se trouve terrorisé, en voyant sa propre image, son double, courir à ses côtés. [Kofman 1976, 102-103] Hoffmanns Kreisler was altijd in het gezelschap van zijn 'chevalier d'honneur: son moi'. [Quant à votre double, qui courait dans la lueur de ma lampe astrale, je vais vous démontrer que, sitôt que je pars sur le seuil, mon double aussi apparaît et que quiconque s'approche de ma maisonnette doit souffrir la présence à ses côtés d'un chevalier d'honneur, son moi. Kofman 1976, 102] Maar Kreisler kon bogen op de ironie, deze schitterende aanleg van de ziel, het product van een diepe intelligentie voor het leven en de strijd met zijn grootste vijand. L'ironie de Kreisler est définie comme « une merveilleuse disposition de l'âme que produisent souvent une profonde intelligence de la vie et la lutte des principes les plus hostiles. [Kofman 1976, 105]

**Kofman** was nooit gespeend van ironie. Alleen, nu wel. Deze dubbelganger kreeg haar onmogelijk nog aan het lezen, lachen, schrijven, spelen, praten... Kofman: ten prooi aan de waarheid van het fantasma. Wij kunnen haar niet vragen of het dat was wat ze zag of niet. En ook al hadden we dat kunnen doen, zelfs dan wie weet, was haar antwoord misschien wel typisch kofmaniaans geweest:

---

<sup>168</sup> Zie ook op p. 60: « de blik als object kleine a is het punt van waaruit het kijkende subject zelf wordt bekeken. Hierin schuilt het 'onheimelijke' gevoel van de blik. »

<sup>169</sup> Jacques Derrida in *Les Cahiers du Grif*, Paris, 1997, p. 137.

## Literatuur

Aristoteles. (1986). *Poëtica*. Vertaald en toegelicht door N. Van der Ben en J.M. Bremer. Amsterdam : Athenaeum.

Aristoteles. (2001). *Over melancholie*. Vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Philip van der Eijk. Groningen : Historische Uitgeverij.

---

<sup>170</sup> Evelyne Ender sloot een interview met Kofman af met een zin van Virginia Woolf: « il ne faut pas que je sois sentimentale », en dankte Kofman omdat deze weigering van het pathos de les was die zij van haar had geleerd: « C'est une leçon que j'ai apprise de vous, je crois...» Het antwoord van Kofman was kort maar krachtig: « Si vous le dites...» (*Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance*, Compar(a)ison 1, 22 maart 1991, p. 26)

- Barthes, Roland. (1991). *Roland Barthes door Roland Barthes*. Vertaald door Michel J. van Nieuwstadt & Henk Hoeks. Nijmegen : Sun. [Oorspronkelijke titel: *Roland Barthes par Roland Barthes*]
- Baudelaire, Charles. (1995). *De bloemen van het kwaad*. Vertaald en van commentaar voorzien door Peter Verstegen. Amsterdam : Uitgeverij G.A. van Oorschot. [Oorspronkelijke titel: *Les fleurs du mal*]
- Bousset, Hugo. (2004). *De geuren van het verwerpelijke*. Amsterdam : Meulenhoff.
- Bradbury, Malcolm. (1989). *Schrijvers van de nieuwe tijd. Van Ibsen tot Kafka*. Utrecht : Teleac. [Oorspronkelijke titel: *The Modern World, Ten Great Writers*]
- Breur, Roland. (2002). *Vrijheid en bewustzijn*. Leuven : Peeters.
- Collins, Françoise / Proust, Françoise. (1997). *Sarah Kofman*. Paris : Les Cahiers du Grif.
- Correia, Clara Pinto. (1991). *De bloemsteelsteek* in een vertaling van Maartje de Kort. Amsterdam: Arena. [Oorspronkelijke titel: *Ponto Pé de Flor*]
- De Berg, Henk. (2003). *De mantel der zedelijkheid*, in een vertaling van Herman Van Den Haute. Kampen : Klement. [Oorspronkelijke titel: *Freuds Theory and Its Use in Literary and Cultural Studies*]
- De Block, Andreas. (2003). *Vragen aan Freud. Psychoanalyse en de menselijke natuur*. Amsterdam : Boom.
- De Block, Andreas / Moyaert, Paul (red.). (2004). *Oneigenlijk gebruik: de psychoanalyse voorbij haar grenzen*. Kapellen : Pelckmans.
- De Martelaere, Patricia. (2000). *Een verlangen naar ontroostbaarheid*. Amsterdam : Meulenhoff.
- Deutscher, Penelope / Oliver, Kelly. (1999). *Enigmas. Essays on Sarah Kofman*. New York : Cornell University Press.
- Devos, Rob/ Braeckman, Antoon/ Verdonck, Barbara. (2002). *Terugkeer van het Subject?* Leuven : Universitaire Pers.
- Dolto, Françoise. (1998). *Kinderen aan het woord. Psychoanalyse, kind en psychose*. Geselecteerd, ingeleid, vertaald en van annotaties voorzien door Trees Traversier en Jos Corveleyn. Nijmegen : Sun.
- Draaisma, Douwe. (2001). *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt*. Groningen : Historische Uitgeverij.



Freud, Sigmund. (1900). *De droomduiding in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Psychoanalytische Duiding 2/3*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1987. [Oorspronkelijke titel: *Die Traumdeutung*]

Freud, Sigmund. (1908). *De schrijver en het fantaseren in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Cultuur en Religie 2*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1983, p. 9-23. [Oorspronkelijke titel: *Der Dichter und das Phantasieren*]

Freud, Sigmund. (1910). *Een jeugdherinnering van Leonardo da Vinci in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Cultuur en Religie 2*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1983, p. 25-117. [Oorspronkelijke titel: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*]

Freud, Sigmund. (1919). *Het 'Unheimliche' in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Cultuur en Religie 2*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1983, p. 153-196. [Oorspronkelijke titel: *Das 'Unheimliche'*]

Freud, Sigmund. (1920). *Aan gene zijde van het lustprincipe in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Psychoanalytische Theorie 1*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1985, p. 93-163. [Oorspronkelijke titel: *Jenseits des Lustprinzips*]

Freud, Sigmund. (1926). *Het vraagstuk van de lekenanalyse in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. De psychoanalytische beweging 2*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1991, p. 105-195. [Oorspronkelijke titel: *Die Frage der Laienanalyse*]

Freud, Sigmund. (1928). *Dostojewskij en de vadermoord in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Cultuur en Religie 2*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1983, p. 197-223. [Oorspronkelijke titel: *Dostojewski und die Vätertötung*]

Freud, Sigmund. (1937). *De eindige en de oneindige analyse in Sigmund Freud-Nederlandse Editie. Klinische beschouwingen 4*. Amsterdam/Meppel : Boom, 1992, p. 217-265. [Oorspronkelijke titel: *Die endliche und die unendliche Analyse*]

Friedman, Carl. (1991). *Tralievader*. Amsterdam : Uitgeverij G.A. van Oorschot.

Gerlach, Eva. (1997). *Alles is werkelijk hier. Gedichten bij foto's van Votja Dukát*. Amsterdam : De Arbeiderspers.

Gerlach, Eva. (1999). *Voorlopig verblijf. Gedichten 1979-1990*. Amsterdam : De Arbeiderspers.

Geyskens, Tomas / Van Haute, Philippe. (2003). *Van doodsdrift tot hechtingstheorie. Het primaat van het kind bij Freud, Klein en Hermann*. Amsterdam : Boom.

Groen, Hein. (1998). *De ruimte van Virginia Woolf*. Amsterdam : Uitgeverij Bas Lubberhuizen.

- Haasse, Hella S. (1959). *Dat weet ik zelf niet. Jonge mensen in boek en verhaal*. Amsterdam : Uitgegeven door de Vereniging ter bevordering van de belangen des boekhandels.
- Hillenaar, Henk / Nuyten, Kees. (2002). *Psychoanalyse en poëzie*. Amsterdam : Dutch University Press.
- Hillenaar, Henk / Schönau, Walter. (2004). *Tekst en Psyche. Psychoanalytische tekstinterpretatie in de praktijk*. Amsterdam : Boom.
- Hoffmann, Ernst T.A. (1817). *Der Sandmann*. Stuttgart : Reclam Verlag, 1980, p. 3-42.
- Hofstede, Rokus / Pieters, Jürgen. (2004). *Memo Barthes*. Uitgeverij Vantilt & Yang.
- Kofman, Sarah. (1970). *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris : Payot.
- Kofman, Sarah. (1974). *Quatre romans analytiques*. Paris : Galilée.
- Kofman, Sarah. (1976). *Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffmann*. Paris : Galilée.
- Kofman, Sarah. (1984). *Lectures de Derrida*. Paris : Galilée.
- Kofman, Sarah. (1985). *Mélancolie de l'art*. Paris : Galilée.
- Kofman, Sarah. (1994). *Rue Ordener, rue Labat*. Amsterdam : Uitgeverij De Arbeiderspers. Vertaald en van een inleiding voorzien door Désirée Schyns / met een nawoord door Solange Leibovici.
- Komrij, Gerrit. (1993). *Intimiteiten*. Amsterdam : Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Laplace, Jean / Pontalis, J.B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse (sous la direction de Daniel Lagache)*. Paris : P.U.F.
- Leibovici, Solange. (1999). *Spelen dat je dood bent*. Soesterberg : Uitgeverij Aspekt.
- Lockhorn, Elisabeth. (1996). *Geletterde vrouwen*. Amsterdam : Ambo/Anthos.
- Mulisch, Harry. (1959). *Het stenen bruidsbed*. Amsterdam : De Bezige Bij.
- Nuijten, Kees. (1999). *Freud en fictie. Literaire genres vanuit psychoanalytisch perspectief*. Amsterdam: Boom.
- Petrarca, Francesco. (1345-1371). *Brieven in een vertaling van Frans van Dooren*. Amsterdam : Athenaeum, 1998.

Philipsen, Bart / Van den Brandt, Ria / Muller, Elianne. (2002). *Verbeeldingen van de Ander*. Budel : Uitgeverij Damon.

Poe, Edgar Allan. (1988). *Autobiografisch. Brieven, essays, schetsen en ideeën samengesteld en ingeleid door August Hans den Boef*. Amsterdam : Loeb uitgevers.

Poe, Edgar Allan / Derrida, Jacques. (1989). *Poe-Lacan-Derrida. De gestolen brief*. Ingeleid en vertaald door Léonard van Tuijl. Amsterdam : Sun.

Rubin, Harriet. (1997). *De Vorstin. Machiavelli voor vrouwen*. Amsterdam : Prometheus. [Oorspronkelijke titel: *The Princessa: Machiavelli for Women*]

Sijie, Dai. (2001). *Balzac en het Chinese naaistertje*. Vertaald door Jan De Meyer. Amsterdam : De Arbeiderspers. [Oorspronkelijke titel: *Balzac et la Petite Tailleuse chinoise*]

Steiner, George. (1996). *Eros en idioom en andere essays over taal, literatuur en psychoanalyse*. Kampen : Agora.

Thurschwell, Pamela. (2000). *Sigmund Freud*. London : Routledge.

Tilroe, Anna. (1990). *De blauwe gitaar*. Amsterdam : Em. Querido's Uitgeverij.

Van Coillie, Fons. (2004). *De ongenode gast. Zes psychoanalytische essays over het verlangen en de dood*. Amsterdam : Boom.

Van den Akker, Wiljan / Dorleijn, Gillis. (2003). *De Muze : een vrouw met den blik van een man*. Utrecht : Universiteit Utrecht / Faculteit der Letteren.

Van Haute, Philippe. (1989). *Psychoanalyse en filosofie. Het imaginaire en het symbolische in het werk van Jacques Lacan*. Leuven : Uitgeverij Peeters.

Vergote, Antoon / Moyaert, Paul (red.). (1999). *Psychoanalyse. De mens en zijn lotgevallen*. Kapellen : Uitgeverij Pelckmans.

Verhaeghe, Paul. (1987) en (1999). *Tussen hysterie en vrouw. Een weg door honderd jaar psychoanalyse*. Leuven : Acco.

Verhaeghe, Paul. (1999). *Liefde in tijden van eenzaamheid. Drie verhandelingen over drift en verlangen*. Leuven : Acco.

Westerink, Herman. (2005). *Het schuldgevoel bij Freud. Een duister spoor*. Amsterdam : Boom.

Winterson, Jeanette. (1996). *Kunstobjecten : essays over extase en onbeschaamdheid*. Amsterdam/Antwerpen : Contact.

## Artikel

*De encenering van de dood.* Marc Holthof. De Tijd, 3 september 2003.

*De pen van de vader. Over autobiografie en vadermoord bij Sarah Kofman.* Vivian Liska. De Vlaamse Gids, 1998, 2.

*De psyche als corpus alienum in het lichaam van de adolescent.* Lut De Rijdt. Tijdschrift voor psychoanalyse, 2005, 1.

*Met woorden gezegd.* Frank Hellemans over Francesco Petrarca. Knack, 13 juli 2004.

*Waarom? is de verkeerde vraag. Over het proza van Carl Friedman.* Lut Missinne. Ons Erfdeel, 2000, 2.

*Wetenschapswinkel.* Een vraag van Frederik Jacques en een antwoord van Kim de Rijck. De Standaard, 19 november 2004.

*Wie is Medusa?* Julia Kristeva. Vertaald door Kris Pint en Jürgen Pieters. Dietsche Warande en Belfort, 2004, 1.

## Film

*A Futura Memoria.* Een documentaire over het leven en werk van Pier Paolo Pasolini door Ivo Barnabò Micheli, 1986.

*De Nachtwacht.* Connie Palmen en Paul Claes. Canvas, 2 november 2002.

*Kerouac.* A film by John Antonelli, 1986.

*VRT-journaal.* Hella S. Haasse naar aanleiding van het ontvangen van De Prijs der Nederlandse Letteren, 30 november 2004.

## Interview

*De Sheherazade van Boekelo.* Een interview van Toine de Graaf met Willem Brakman. De Groene Amsterdammer, 11 juni 1997.

*Ik ben in oorlog met mezelf.* Een interview van Jean Birnbaum met Jacques Derrida. De Groene Amsterdammer, 15 oktober 2004.

*'Je schrijft iets naar je toe', Een gesprek.* Een interview van Ellen de Jong-de Wilde met Anna Enquist. Kreatief, 2, 1997.

*Subvertir le philosophique ou Pour un supplément de jouissance.* Een interview van Evelyne Ender met Sarah Kofman. Compar(a)ison 1, 22 maart 1991.