

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

Trauma en creativiteit

SOLANGE LEIBOVICI

Diverse disciplines hebben zich vanouds over creativiteit en creatieve processen gebogen, en op dit moment gebeurt dit meer dan ooit. In de cognitieve en neurowetenschappen verschijnen talloze werken die het geheim van de creativiteit proberen te ontrafelen. Kunstzinnige schepping wordt hier in verband gebracht met het vormgeven van betekenis. Dromen, fantasieën, overdracht en het literaire of visuele kunstwerk zijn volgens Lois Oppenheim metaforische interacties tussen innerlijke representaties en het lichamelijke zelf. Creativiteit hangt in deze visie samen met het bewustzijn, dat door creatieve activiteiten wordt gereguleerd (Oppenheim 2005, p. 29-30). Recente stromingen in de psychoanalyse richten zich meer op onbewuste processen en bieden andere inzichten in dit fascinerende probleem. Christopher Bollas bijvoorbeeld onderzoekt hoe de producten van kunst en literatuur als terugkerende ‘geesten’ invloed blijven uitoefenen op het dichte psychische weefsel van de menselijke ervaring (Bollas 2003, p. 4-5).

Er zijn vele visies op creativiteit en ook vele manieren om naar creativiteit te kijken. Waar Antoine Mooij zich bezighoudt met taal, verlangen en de receptie van kunst, ben ik vooral geïnteresseerd in de processen die zich bij de kunstenaar afspelen en tot creativiteit leiden. Terwijl de vroege psychoanalyse zich concentreerde op sublimatie, afweer, identificatie en reparatie, spelen begrippen als ‘trauma’ en ‘herhalingsdwang’ een belangrijke rol in nieuwe zoektochten naar de wortels van creativiteit. Kunstenaars en schrijvers spreken zelf vaak over creativiteit als een middel om depressie, waanzin of zelfs suicide van zich af te houden, een uitgangspunt dat ik volledig onderschrijf, en dat één of meerdere traumatische momenten in hun leven vooronderstelt. In mijn ogen zou creativiteit geschematiseerd kunnen worden als een aantal cirkels die elkaar doorkruisen, waarbij het trauma als een kern functioneert die deels in elke cirkel aanwezig is. De cirkels vertegenwoordigen de (vaak onbewuste) processen die in dit artikel aan bod zullen komen.

¶ *Afweer, reparatie en trauma*

Freuds sublimatietheorie is uiteindelijk een ingewikkeld vraagstuk gebleven, een aantrekkelijke hypothese waarvoor geen bewijs kon worden geleverd (Leibovici 2004). Toch zijn sublimatie en afweer lange tijd een rol blijven

spelen in het denken over creativiteit en kun je hun invloed niet zomaar negeren. Voor Melanie Klein worden identificatieprocessen op gang gezet door oerangst, maar deze identificaties worden beschouwd als destructieve pogingen om het object te vernietigen. Volgens Klein ontstaat de creatieve impuls in de depressieve fase, uit de behoefte om het verloren object te herstellen. Het gaat hier om reparatie van het object, van de ander, dat tegelijk wordt gezien als goed en slecht en dat het subject ertoe leidt het bestaan van goed en slecht bij zichzelf te constateren. De creatieve handeling is dan gericht op de reparatie van het object als het goede object, dat vernietigd is door de agressieve driften, en op het doen verdwijnen van schuldgevoelens ten opzichte van het object. Klein schrijft naar aanleiding van het werk van schilderes Ruth Kjär: «It is obvious that the desire to make reparation, to make good the injury psychologically done to the mother and also to restore herself was at the bottom of the compelling urge to paint these portraits of her relatives» (Klein 1929, p. 40-41). Volgens Janine Chasseguet-Smirgel is er echter een andere vorm van creatieve handeling, waarbij het doel reparatie is van het subject zelf. Creativiteit is hier een instrument waarmee gebreken in de ontwikkeling zonder hulp van buitenaf goedgeemaakt kunnen worden. In die zin is creativiteit een vorm van zelfcreativiteit, waarmee het subject via zijn eigen mogelijkheden de negatieve gevolgen ongedaan maakt van interferenties in de vroege ontwikkeling. Alleen dan vindt er volgens Chasseguet-Smirgel driftontlading plaats en kunnen we spreken van wat Freud «sublimatie» noemde (Chasseguet-Smirgel 1971).

De gedachte dat afweermechanismen een rol kunnen spelen bij het ontstaan van creatieve processen wordt door de Israëlische letterkundige Rina Dudai onderschreven in een recent artikel over Primo Levi (Dudai 2002). Op indringende wijze laat Dudai zien hoe in Levi's teksten tegengestelde krachten werkzaam zijn: de literaire tekst wordt geboren in de strijd tussen enerzijds de behoefte om de traumatische ervaring uit te schreeuwen, en anderzijds de wil om de belevenis op rationele wijze te construeren als een symbolische representatie die in taal is verankerd, wat ik het «narratieve verlangen» zou willen noemen. Deze symbolische representatie ontstaat dankzij de werking van afweermechanismen, die worden ingezet om de opnieuw gevoelde angst in te dammen en beheersbaar te maken, om de verschrikking enigszins op afstand te houden. Hiermee wordt de tekst tot een ruimte waarin de traumatische ervaring opnieuw beleefd kan worden, maar in een beschermde context: de ervaring blijft haar oncontroleerbare, afschuwwekkende essentie behouden, terwijl er tegelijk een hanteerbare, esthetische afstand ontstaat.

Dit zien we vooral bij het externe of historische trauma, zoals dat door overlevenden van concentratiekampen is beschreven. De Poolse verzetsheld Marian Pankowski zou pas in 1999 zijn ervaringen in Auschwitz kunnen publiceren.

[...] alsof men hem uit zijn slaap heeft gehaald staat Szymek op van zijn stoel, lijkbleek, stinkend naar de kuil met lijken, en naakt. Hij strekt zijn half verbrande arm uit boven de tafel om een roos van zalm van het witte bord te pakken.

Ik blijf niet bij hem achter. Ik sta op, ook naakt en zonder op luizen te zijn onderzocht, de handen gekuist over mijn onbesneden katholieke lid; ik zou wel naar de mousserende wijn willen reiken... maar hoe moet ik tegelijk het gat verbergen dat ik in mijn nek heb?

De levenden doen uit alle macht alsof ze niets zien: alsof er niets is gebeurd, alsof we nog steeds aan tafel zitten en ons opmaken om met smaak te gaan eten. Toch is er een stilte gevallen. En het gaat niet om die spreekwoordelijke stilte waarin een dominee voorbijkomt, het is... een afgrond in hun aardse tijd, een afgrond veroorzaakt door onze naakte lichamen en onze geur van verbrand vlees die ze met geen enkele metafoor kunnen bedekken (Pankowski 1999, p. 10).

In dit fragment uit *De planeet Auschwitz* zien we hoe traumatische beelden zich tijdens een naoorlogse maaltijd onaangekondigd aan het bewustzijn opdringen, zich met de werkelijkheid vermengen en een angstwekkende hallucinatie produceren. Deze wordt echter passief ondergaan: de beelden worden beleefd als echt, maar de realiteit blijft bestaan. De bijna vloeibare vermenging van twee scènes in de gelijktijdigheid van traumatische ervaring en realiteit vindt plaats op het moment waarop afweermechanismen worden ingezet: het trauma wordt herbeleefd maar in een creatieve vorm gerepresenteerd, namelijk in literatuur.

Het concept <trauma> gebruik ik in de etymologische betekenis: een wond, een beschadiging ten gevolge van een gebeurtenis (leidend tot plotselinge, achteloze overspoeling) of een reeks van gebeurtenissen (mishandeling, verwaarlozing, opgroeien bij een depressieve moeder, e.d.). Trauma verwijst naar de gevolgschade, naar de wond die het gevoel psychisch beschermd te zijn blijvend aantast. Cathy Caruth schrijft in *Unclaimed experience*: <Trauma is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality that is not otherwise available> (1996, p. 4). Of het nu gaat om een intern of extern trauma, er is altijd een kloof tussen het moment van de gebeurtenis en de respons daarop, die het werkelijke trauma vormt. In de woorden van Cathy Caruth: <The event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it> (1995, p. 4).

Zowel het structurele als het accidentele trauma kunnen een rol spelen bij creativiteit. Michel Thys schrijft dat het structurele trauma *humaniserend* is omdat het een Ik verschaft en dus ook een manier om zich te verhouden tot de wereld, terwijl het accidentele trauma *dehumaniserend* werkt omdat het subject erdoor in zichzelf gevangen raakt (2006, p. 298). Toch kan deze vorm van

trauma ook tot creativiteit aanzetten. In *Soleil noir et mélancholie* geeft Julia Kristeva (1987) verschillende voorbeelden van hoe depressie naar aanleiding van accidenteel trauma een pijnlijke poging tot communicatie is, die echter via de kunst en de literatuur sterkere uitdrukkingvormen vindt. Ook verlies en rouw kunnen tot creativiteit aanzetten, zoals wij dat zien in het oeuvre van Marguerite Duras.

Het trauma krijgt op meerdere momenten een plaats in het literaire werk. De literaire tekst ontstaat dankzij een samenspel van verschillende componenten: de traumatiserende gebeurtenis die via de herhaling in een verhaal vorm krijgt, de wijze waarop het resulterende trauma teruggrijpt naar eerdere pijnlijke momenten uit de ontwikkeling en de manier waarop toen op die momenten is gereageerd, en de wijze waarop afweermechanismen worden ingezet om van het «onzegbare» een begrijpelijk en coherent talig geheel te maken. Het trauma is een verinnerlijkt *Fremdkörper*, dat verankerd is in de psyche en dat zich verbindt met andere, eerder voorgekomen en onverwerkte traumatiserende gebeurtenissen en hun verwerkingsgeschiedenis. Het traumatiserende is dus niet alleen de externe gebeurtenis, hoe vreselijk deze ook moge zijn, maar de verbinding van het externe gevaar met het interne gevaar, van het heden met het verleden, van de angst voor de fysieke dood met die voor de psychische dood (Bertrand & Doray 1989).¹ Alleen via afweren kan die angst enigszins getemperd worden. Toch is er iets opvallends aan de manier waarop Pankowski het trauma opnieuw beleeft, als je zijn werk met dat van Primo Levi vergelijkt: bij Pankowski gaat het meer om een herinnering die als een product van het *unheimliche* in het heden doordringt, bij Primo Levi gaat het om iets dat het dagelijks leven volledig gaat overheersen. De afweren lijken niet goed te werken, het trauma lijkt zich hieraan te onttrekken en niet in de afgeweerde vorm beleefd te kunnen worden. Primo Levi's bijna wetenschappelijke stijl schept afstand en werkt inderdaad als een afweer, waardoor werkelijke herbeleving wordt tegengehouden. Alleen via metaforen, waarmee de getuigenis aan het narratieve verlangen toegeeft en zich op het pad van de literatuur begeeft, kan Levi bepaalde ervaringen weer oproepen. Hoezeer hij ook alleen wil getuigen en zich verre van de literatuur wil houden, Levi moet wel beeldspraak inzetten als hij zich de honger in het kamp herinnert en aan de ervaring ervan de lezer door wil geven:

Maar hoe zouden we geen honger kunnen hebben?

Het Lager is honger; wijzelf zijn honger, levende honger.

Aan de overkant van de weg werkt een hijskraan. De grijptang spert zijn getande kaken open, blijft een ogenblik hangen alsof hij aarzelde in zijn keus, stort zich dan op de weke klei en hapt gulzig toe, terwijl de bestuurderscabine een voldane stoot dikke witte rook afgeeft. Vervolgens richt hij zich op, beschrijft een halve kring, spuugt de hap die hem bezwaart achter zich uit en begint opnieuw.

Leunend op onze schoppen kijken we geboeid toe. Bij elke hap van de grijptang gaan onze monden half open en dansen onze adamsappels onder ons te ruim geworden vel zielig op en neer. We kunnen ons niet losrukken van het schouwspel van de etende kraan (Levi 1992, p. 85).

Het werk van Primo Levi is een voorbeeld van de strijd tussen die tegengestelde krachten, de pijn van de ervaringen, die uitgeschreeuwd wil worden, en de behoefte om die pijn te beheersen en disciplineren. Pas wanneer Primo Levi het werk van Kafka gaat vertalen, die voor hem een totaal andere weg vertegenwoordigt dan die hij heeft gekozen (de irrationaliteit en de verbeelding tegenover de wetenschappelijke blik), schrijft hij dat hij *vóél*t hoe er bij hem *«weerstand»* ineens stort en de depressie de overhand krijgt. Een paar dagen voor zijn dood zegt Primo Levi in een postuum gepubliceerd interview in *L'Espresso*: *«Om u de waarheid te zeggen leid ik een neurotisch leven, met afschuwelijke lege periodes tussen twee boeken. [...] In mijn boeken heb ik mijzelf altijd voorgesteld als een evenwichtig mens. Dat ben ik niet echt. Ik heb lange periodes van instabiliteit gekend, die waarschijnlijk zijn veroorzaakt door mijn ervaring in het concentratiekamp. Uiteindelijk weet ik problemen niet goed het hoofd te bieden. En daar heb ik nooit over geschreven»* (Anissimov 1996, p. 611).

Naast alle bij creatieve processen ingezette factoren waar onder andere sublimatie en afweer toe behoren, lijkt één aspect een kenmerkende rol te spelen: het feit dat trauma twee momenten kent, wat Freud *Nachträglichkeit* heeft genoemd: *«Ervaringen, indrukken en herinneringen worden naderhand op grond van nieuwe ervaringen in een andere ontwikkelingsfase gereactiveerd en krijgen een nieuwe betekenis. Er vindt herinterpretatie van vroegere ervaringen plaats op grond van nieuwe kennis»* (Stroeken 2000). Je kunt ook spreken van een *«narratief paradigma»*, waarbij het vertellen van een verhaal over ingrijpende gebeurtenissen moet helpen om daar een bepaalde ordening in te brengen.

Nachträglichkeit impliceert dat er een bewerking, een reorganisatie en een *«herschrijven»* van traumatische ervaringen plaatsvindt. Het subject dat eerdere ervaringen opnieuw bewerkt, vindt hiermee een weg naar nieuwe betekenissen van gebeurtenissen uit zijn leven. Verdrongen herinneringen kunnen niet opgeroepen worden, maar hun effecten worden dankzij de *Nachträglichkeit* zichtbaar, en dat is het moment waarop het trauma pas gevoeld kan worden. Het gaat hierbij om een complex geheel van onbewuste psychische handelingen, die lijken op de processen die bij het schrijven van literatuur worden ingezet. Ook dan is er een ervaring of fantasie, bewust of onbewust, die na verloop van tijd een uitlaat vindt doordat deze in woorden wordt omgezet. Zo worden bijvoorbeeld de herinneringen constant opnieuw bewerkt naar aanleiding van fantasieën en onbewuste scenario's, en vervolgens tot literatuur omgesmeed. Je zou in dit geval ook kunnen spreken van *«afreageren»*,

de emotionele ontlading waarmee het subject zich bevrijdt van een traumatische gebeurtenis, die daardoor iets van haar verlamme kracht verliest. Het schrijven, en meer algemeen het scheppen van een kunstwerk, of dat nu in de beeldende kunst, de muziek of de film gebeurt, zou tegelijk als een afreageren en als een herhaling kunnen gelden, omdat het zich voor een belangrijk deel aan onbewuste bronnen voedt, en omdat er nooit een definitieve ‹afrekening› met het trauma plaats kan vinden. Het literaire of kunstzinnige werk is altijd een compromis, en daardoor voor de schrijver of kunstenaar nooit helemaal bevredigend.

¶ *Herhaling en creativiteit*

Op zich ontstaat het kunstzinnige of literaire product niet zozeer door een vorm van herinnering aan het trauma maar door de herhaling, of zoals Freud het schrijft in *Aan gene zijde van het lustprincipe*: ‹Hij [de zieke] wordt veeleer genoodzaakt het verdrongene als een actuele belevenis te herhalen, in plaats van het zich, zoals de arts liever zou zien, te herinneren als iets dat tot het verleden behoort› (1920, p. 176). De traumatische beelden worden, met andere woorden, niet omgevormd tot (beheersbare) herinneringen maar herhaald in het literaire werk.

‹Herhaling› wordt hier bedoeld in de zin die Freud aan de term geeft in zijn artikel *Herinneren, herhalen en doorwerken* (1914): de analysant herinnert zich niet, hij ageert. Hij reproduceert het trauma niet als herinnering maar als daad, hij herhaalt het, uiteraard zonder te weten dat hij het herhaalt. We zien bij Primo Levi dat hij zich aan het einde van zijn leven zijn kampervaringen nog maar moeilijk kon herinneren: het herhalingsmechanisme werkte niet meer door ouderdom en geheugenverlies. Hij moest zijn eigen boeken opnieuw lezen om weer te weten wat er was gebeurd, en misschien heeft dit meegespeeld in zijn beslissing om een einde aan zijn leven te maken.

Ferdy Marysse onderstreept het belang van de herhaling in *art brut*, en ziet daarin de toegevoegde schoonheid en esthetische waarde van het kunstwerk ontstaan. Uit de herhaling haalt het fantasma — en daarmee ook het subject — stabiliteit, zij het een symptomatische stabiliteit. De herhaling is tevens de handtekening van de kunstenaar: ‹Niet zomaar, of zozeer, of louter uit de herhaling van thema's, maar vooral uit de herhaling van zijn stijl. *De herhaling zelf is de stijl*› (Marysse 2003, p. 234).

De herhaling is het gevolg van het trauma en een ijdele poging om dit teniet te doen, het is ook een manier om het ermee te doen. Voor Freud kan via de overdracht de herhalingsdwang in een motief voor herinnering worden omgezet: ‹We bieden de herhalingsdwang de overdracht als speelplaats, waar deze zich in vrijwel volkomen vrijheid mag ontplooien en tot taak heeft ons alles te tonen wat er in het zielenleven van de analysand verborgen ligt aan pathogene drijven› (Freud 1914, p. 431). Hiermee verandert de patiënt

van passief slachtoffer naar actief speler, door de gebeurtenis die met onlust geladen was «als spel te herhalen». Ook de artistieke ruimte zou als zo'n overdrachtssituatie kunnen worden gezien, of als een transitionele ruimte tussen kunstenaar, product en toeschouwer of lezer, als een speelplaats voor creatieve vervalsing en artistieke transformatie. Het woord «speelplaats» zou kunnen verwijzen naar wat Lacan noemt «het ludieke» in de herhaling. De veranderingen die de herhaling ondergaat, zijn een manier om aan het trauma te ontsnappen.

In zijn artikel *Tuché et automaton* onderscheidt Lacan via deze twee aan Aristoteles ontleende begrippen de twee zijden van de herhaling. Het automaton staat voor het insisteren (krachtig aandringen) van betekenis in de keten van betekenaars. Tuchè ligt aan de oorsprong van de herhaling, het trauma, de ontmoeting met dat wat ondraaglijk is, het reële, dat wat onmogelijk gesymboliseerd kan worden, dat wat Freud «doodsdrift» noemt. Lacan schrijft dat het kleine kind een verhaal als een ritueel ervaart dat steeds op precies dezelfde manier en met dezelfde details verteld moet worden, alsof de kracht van het verhaal als betekenaar steeds bevestigd moet worden. Maar veranderingen aanbrengen is een soort ontsnapping aan de macht van de betekenaar; dan ontstaat er spel dat onder het register van het lustprincipe valt (Lacan 1973). Zoals Freud schrijft in *Aan gene zijde van het lustprincipe*: «[...] dat er ook onder de suprematie van het lustprincipe genoeg middelen en wegen zijn om iets dat op zichzelf met onlust gepaard gaat, tot een voorwerp van herinnering en psychische bewerking te maken» (1920, p. 175). De herhaling laat gebeurtenissen opnieuw beleven die het Ik weliswaar onlust bezorgen, maar diezelfde onlust wordt in een ander systeem als een bevrediging gevoeld. De imaginaire ruimte die door het kunstwerk of het literaire werk wordt geschapen, zou een plek kunnen zijn waar de kunstenaar via het «ludieke» van de creatieve processen de herhaling tot een herinnering probeert te maken en te integreren.

Of de herhaling nu in het leven, in de psychoanalytische kuur of in het kunstwerk gebeurt, zij verwijst altijd naar een trauma, een psychische wond. Over het laatste schreef Freud onder andere in *Een jeugdherinnering van Leonardo da Vinci* (1910, p. 252): daarin verbindt hij de glimlach van de Mona Lisa met iets «dat sinds lange tijd in zijn binnenste had gesluimerd, een oude herinnering vermoedelijk». Die glimlach keert terug in verschillende andere schilderijen van Leonardo, zoals de Heilige Anna te drieën en de «tekening van Londen» met hetzelfde thema. Freud laat zien hoe beide moederfiguren met elkaar vervlochten zijn, waardoor de grenslijnen tussen de twee vrouwen lijken te verdwijnen. Voor Freud is de «gelukzalige glimlach van Anna» het product van verdringing, omdat de kunstenaar daarmee het lijden van zijn moeder ontkent die haar zoon aan haar rivale moest afstaan. Maar het wordt nog interessanter wanneer die terugkerende glimlach, die als een keten van betekenaars functioneert, een transpersoonlijke functie krijgt en aanleiding geeft tot nieuwe herhalingen bij anderen. Zo schreef de Franse filosofe Sarah

Kofman (1985, p. 123) over Freuds artikel over Leonardo: ‘De glimlach van Anna verwijst inderdaad naar die van de Mona Lisa, maar ontsluit met meer kracht, in de relatie die deze glimlach onderhoudt met die van Maria en met Leonardo’s verdringing, dat de glimlach van de moeder nooit bestaan heeft.’ Hier spreekt Kofman echter niet zozeer over de moeder van Leonardo als over haar eigen moeder. Tijdens de Tweede Wereldoorlog moest Sarah Kofman onderduiken en vond zij een nieuwe moeder, die haar veiligheid bood en die zij boven haar echte moeder de voorkeur gaf. Dat vergaf haar echte moeder haar niet. Kofman ontkent Leonardo de glimlach van zijn moeder omdat haar eigen moeder nooit glimlachte.

Door de analyse van Freuds analyse heen, verschijnt Kofmans eigen trauma, dat zij pas veel later trachtte te reconstrueren in het autobiografische *Rue Ordener, rue Labat* (1994). In haar filosofische werk wilde Sarah Kofman laten zien dat het leven van denkers als Nietzsche en Freud als een tekst wordt gestructureerd via fantasieën die berusten op een oertekst, bestaande uit verdrongen herinneringen, waardoor er een herhaling of verdubbeling ontstaat. *Rue Ordener, rue Labat* is een poging om de oertekst van haar eigen leven te ontcijferen en de plaats te geven die deze toekomt in haar werk en haar leven. Bij haar leidt dit echter niet tot een volledig literair werk, omdat het trauma te overheersend is — het dehumaniseert, houdt het subject gevangen en kan niet doorleefd worden, het kan slechts aanleiding geven tot haat, bitterheid en gevoelens van schuld. Niet lang na de publicatie van haar boek maakte Sarah Kofman een einde aan haar leven.

¶ *Trauma en potentiële ruimte*

Scheppingsprocessen worden door een traumatische wond in gang gezet. Zij zijn, zoals gezegd, afhankelijk van een combinatie van factoren: sublimatie en afweer (de kracht van afweermechanismen, de driftmatige component), identificatie en reparatie (de identiteit en het Ik), en de imaginaire ruimte waar de herhaling plaats kan vinden (de culturele component).

De vraag is nu waarom sommige mensen het trauma kunnen omzetten in een verhaal of een kunstwerk, terwijl het bij anderen bij de verdringing van het trauma blijft. Jaap Ubbels schrijft dat er vooral wordt getracht om het trauma onbewust te maken en te houden: ‘[...] een traumatische gebeurtenis die niet doorleefd is omdat deze «nooit waar kan zijn», wordt door verdringing onveranderlijk, altijd aanwezig en onvergetelijk’ (1998, p. 88). De creatieve persoonlijkheid daarentegen probeert juist iets met het trauma te doen. Het gaat hierbij niet altijd om het scheppen van een kunstwerk, het kan ook zo zijn dat de krachten erop gericht zijn om van het eigen leven een kunstwerk te maken in bijvoorbeeld de communicatie met anderen. Volgens de Franse psychoanalyticus Boris Cyrulnik (2002) is de manier waarop op een traumatiserende ervaring wordt gereageerd te verklaren uit innerlijke krachten die in

de prilste jaren door woordloze interactie in de psyche zijn ingeprent en daar min of meer krachtige helpers worden. Er ontwikkelt zich een temperament, een gedragsstijl, waaruit bij latere beproevingen kracht kan worden geput. De combinatie van eigen mogelijkheden van gevoel en gedrag die in de vroege jaren is verworven, kan zich vervolgens vermengen met de sociale en culturele mogelijkheden die de buitenwereld beschikbaar stelt.² Maar wat zijn die eigen mogelijkheden? Deze zijn afhankelijk van het eerder geactualiseerde vermogen om situaties van extreme angst het hoofd te bieden (de angst van de verlaten baby bijvoorbeeld die het beeld van de moeder hallucineert om haar afwezigheid te verdragen, waarmee hij haar afwezigheid dus ontkent) en dus van het kunnen inzetten van afweermechanismen. Ook hier ontstaat een verbinding tussen heden en verleden, want het geheugen verbindt nieuwe gebeurtenissen met eerdere ervaringen die in het geheugen zijn opgeslagen. De herinnering is dan niet langer een afzonderlijke entiteit, maar zij wordt vervormd door nog vroegere en door latere ervaringen en door de emotionele staat waarin het subject verkeert op het moment van herinneren.

Bij het accidentele, door historische gebeurtenissen veroorzaakte trauma (collectief of individueel), lijken afweermechanismen een belangrijker rol te spelen dan bij het trauma dat is veroorzaakt door herhaalde gebeurtenissen. Het vertellen van het verhaal, in welke vorm dan ook, zet creatieve processen in werking die lijken op de creatieve processen die kunstenaars tot schepping aanzetten. Omdat de traumatiserende gebeurtenis in het geheugen aanwezig blijft, kan zij via die scheppende processen worden omgevormd tot een scenario, tot een geregisseerde herinnering, waardoor het verleden beheerst kan worden. De traumatische beleving kan onder ogen worden gezien, bewerkt en in de levensgeschiedenis opgenomen dankzij wat Cyrulnik vormen van 'creatieve vervalsing' noemt: er wordt ontkend, veranderd in het tegenovergestelde, bijgefantaseerd, geprojecteerd, geësthetiseerd, kortom er worden afweren gebruikt. Het scheppen via het narratieve verhaal heeft niet zozeer een therapeutische functie in de freudiaanse zin van gesublimeerde driftontlading, het dient eerder om andere, voor het Ik dreigende oplossingen uit de weg te gaan. Terwijl creativiteit als esthetische ervaring voor de lezer of toeschouwer in belangrijke mate bijdraagt aan de vorming van identiteit en zelfbevestiging, is het scheppen voor kunstenaars en schrijvers volgens Lois Oppenheim 'by virtue of the subjective constitution of meaning, the *sine qua non* of survival' (2005, p. 27). Het is de manier van overleven die de kunstenaar in wezen kiest. Voorwaarde is dan wel dat er een imaginaire ruimte aanwezig is waarin deze creatieve processen plaats kunnen vinden. Dit is de ruimte die D.W. Winnicott *potentiële ruimte* noemde, en waarover Peter Rudnytsky schrijft: 'Art, like play, must be situated in both a *temporal* and a *spatial* dimension, as Winnicott does with his concepts of transitional objects and potential space. His emphasis on destructiveness as a means of creating externality preserves an instinctual element in the equation, and he recog-

nizes that sexual fantasies also haunt the theater of the mind, although they do not form its ultimate ground' (1993, p. xiii).

Winnicott introduceerde in *Playing and reality* (1971) het transitionele object, dat zich ontwikkelt in een ruimte die tussen het subjectieve en het objectieve staat. Deze ruimte vormt een overgang tussen fantasie en werkelijkheid, en maakt deel uit van de cultuur. Het transitionele object, dat overigens een gefantaseerd object kan zijn, verliest vanzelf betekenis, maar volwassenen blijven behoefte houden aan transitionele ervaringen, waarmee ook dan de interne en de externe wereld verbonden worden. Deze verbinding komt op een creatieve manier tot stand, meestal in de culturele sfeer (Stroeken 2000).

Het vermogen tot creatief zijn wordt volgens Winnicott geactiveerd door spel en verbeelding, en wordt verder ontwikkeld wanneer er via de transitionele ruimte een mogelijkheid wordt geboden om zowel het interne als het externe landschap te exploreren. Zonder deze omstandigheden zal het kind niet in staat zijn om zijn verbeelding goed te gebruiken en zal hij een pover, onontwikkeld fantasieleven houden.

De transitionele ruimte, die in de psychoanalytische behandeling de intersubjectieve ruimte van overdracht-tegenoverdracht tussen analyticus en analysant behelst, ontstaat ook als overgangsgebied tussen kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer. Bij de auteur worden onbewuste representaties ondanks weerstanden en censuur zichtbaar en georganiseerd in de vorm van een vertoog dat aan de lezer wordt aangeboden. In plaats van te worden omgezet in dromen, symptomen enzovoort, worden de tekens van het verlangen of van de angst omgezet in een literaire tekst. Maar er ontstaat ook een overgangsgebied tussen auteur, literaire tekst en lezer. In die imaginaire ruimte geeft de kunstenaar of de schrijver een creatieve vertaling van visuele of talige representaties die bij de ontvanger op bewust of onbewust niveau allerlei emotionele reacties veroorzaken. In de interactie tussen de wereld van de tekst (met daarachter die van de auteur) en de wereld van de lezer is er tegelijk overeenkomst van identiteit en vervreemding, en de 'werkelijkheid' van de tekst is het resultaat van de dialectiek tussen tekst en lezer.

Vooraf bij film wordt duidelijk hoe de toeschouwer, weggezonden in zijn pluchen stoel in het donkere theater en daardoor even motorisch beperkt als de analysant op de divan, zichzelf kan overgeven aan een analytische rêverie. Er vindt een dialectisch proces plaats waarbij het narratief van de filmmaker en van de toeschouwer tegenover elkaar komen te staan en een relatie met elkaar aangaan. Ogden (1994) beschrijft dit als een proces 'in which opposing elements each create, preserve and negate each other; each stands in a dynamic, ever-changing relationship to each other'. Murray Schwartz (1993) noemt de transitionele ruimte 'the more inclusive realm in which and through which both the data and ourselves are constantly interacting and combining in new figurations'.

¶ *Creativiteit en mentale objecten*

Voor Christopher Bollas (1995) worden elementen uit het reservoir van visuele en talige representaties verdicht tot nieuwe representaties, een proces dat hij 'intensities' noemt. Dit is het kunstwerk zoals wij het zien. Maar tegelijk worden ook elementen uit en door elkaar gehaald, hetgeen hij 'cracking up' noemt, een proces dat bepalend is voor de stijl van de kunstenaar. Die twee bewegingen vullen elkaar aan en zijn onlosmakelijk verbonden met elkaar. Dankzij het ritme van de onbewuste psychische activiteit, vallen verdichtingen steeds weer uiteen om weer plaats te maken voor nieuwe verbindingen. Hillenaar en Schönau (2004, p. 126) merken op dat wanneer het 'cracking up' ontbreekt, het scheppingsproces stagneert. Op die manier ontwikkelt het subject wat Bollas 'a separate sense' noemt, waardoor het in staat is een vorm van onbewuste ontwikkeling door te maken die hij met 'onbewuste vrijheid' in verband brengt. Als het subject zich los kan maken van de innerlijke bevelen uit de traumatische gevangenis, kan het trauma een uitdrukkingvorm vinden dankzij de potentiële ruimte en bij de scheppingsprocessen worden ingezet.

Zoals ik al eerder stelde, is creativiteit niet alleen afhankelijk van interne factoren. Wij verkeren onophoudelijk in een wereld van objecten, mensen, plaatsen, dingen en gebeurtenissen die elk een eigen, unieke betekenis hebben. Dit veld van betekenisvolle objecten draagt constant bij aan de uitbreiding van psychische structuren die onze ervaring van 'zelf' maken. Er is volgens Christopher Bollas een nooit eindigende interactie tussen het denken over de objecten die we tegenkomen en een plaats geven in onze ervaringswereld, en het 'gedacht worden' door die objecten, die als het ware in ons spreken en ons veranderen. Ons 'zelf' is steeds onderhevig aan transformaties, en het lezen van een boek, het zien van een film, het voeren van een gesprek verandert ons in meer of mindere mate. Wij reageren op halfbewust niveau op al die objecten en gebeurtenissen. Deze halfbewuste staat vergelijkt Bollas (2003) met de droom, omdat de psychische realiteit minder coherent en meer droomachtig is dan de representaties die wij er ons vervolgens van maken. Het gaat hier om een soort medley van fragmenten van gedachten, incomplete visualisaties, fragmenten dialoog, stukjes herinnering, verwachtingen, erotische gedachten, verlangens, vage intenties, delen van nog niet verrichte handelingen. Die brei van vage gedachten, het ruwe denkmateriaal dat de oergrond vormt van ons Ik, wordt ingezet bij creatieve processen.

Kunstwerken worden geïnspireerd door die mentale objecten, zij brengen ook herinneringen terug (als geesten bijna of *revenants*) die een innerlijke constellatie aan gevoelens, ideeën, beelden, bewegingen en zintuiglijke ervaringen laten herleven. Maar wat het kunstwerk zijn originaliteit en grootsheid geeft, is de wijze waarop de kunstenaar allerlei bestaande stromingen opnieuw ordent en van nieuwe betekenissen voorziet. Dit is wat Bob Dylan

(2004, p. 33) over de zanger-songwriter Roy Orbison schrijft: ‘Orbison, though, transcended all the genres — folk, country, rock and roll or just about anything. His stuff mixed all the styles and some that hadn’t been invented yet.’ Dylans autobiografische *Chronicles* is een prachtig en indringend voorbeeld van hoe kunstenaars gevoed worden door alles wat ze omringt, transformaties ondergaan dankzij de mentale objecten van kunst, literatuur en muziek maar ook van eigen ervaringen en gebeurtenissen uit het meest dagelijkse leven, en daar een uniek en fascinerend nieuw geheel van maken. De eigen stijl ontstaat met andere woorden niet alleen door Bollas’ ‘cracking up’, maar zeker ook door de manier waarop de kunstenaar zich ankert in de narrativiteit van de symbolische orde.

Bij creativiteit worden al deze processen ingezet: sublimatie en afweer, poging tot verwerking van trauma en herhaling, herinnering, ervaring en representatie in de transitionele ruimte van het kunstwerk, dat altijd een narratieve functie heeft en een talig of visueel verhaal vertelt. Het trauma zelf is de overheersende voorwaarde voor creativiteit. Dat wat het leven onmogelijk maakt, kan het leven ook mogelijk maken. Het mooiste en het slechtste voeden zich aan dezelfde bron.

Literatuur

- ANISSIMOV, M. (1996). *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*. Parijs: J.C. Lattès.
- BERTRAND, M. & DORAY, B. (1989). *Psychoanalyse et sciences sociales*. Parijs: La Découverte.
- BOLLAS, C. (1995). *Cracking up — The work of unconscious experience*. Londen: Routledge.
- BOLLAS, C. (2003). *Being a character — Psychoanalysis and self experience*. Londen/New York: Routledge.
- CARUTH, C. (1995). *Trauma — Explorations in memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CARUTH, C. (1996). *Unclaimed experience — Trauma, narrative, and history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1971). *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Parijs: Payot.
- CYRULNIK, B. (2002). *Veerkracht — Over het overwinnen van jeugdtrauma's*. Amsterdam: Ambo.
- DUDAI, R. (2002). Primo Levi — Speaking from the flames. www.clas.ufl.edu/ipso/journal/2002.
- DYLAN, B. (2004). *Chronicles. Volume One*. New York, Simon and Schuster.
- FREUD, S. (1910). Een jeugdherinnering van Leonardo da Vinci. *Werken 5* (p. 206-275). Amsterdam: Boom.
- FREUD, S. (1914). Herinneren, herhalen en doorwerken. *Werken 6* (p. 425-433). Amsterdam: Boom.
- FREUD, S. (1920). Aan gene zijde van het lustprincipe. *Werken 8* (p. 165-218). Amsterdam: Boom.
- HILLENAAR, H. & SCHÖNAU, W. (2004). *Tekst en psyche*. Amsterdam: Boom.
- KLEIN, M. (1929). Infantile anxiety-situations reflected in a work of art and in the creative impulse. In S. Gosso (red.) (2004). *Psychoanalysis and Art*. Londen: Karnac.
- KOFMAN, S. (1985). *L'enfance de l'art*. Parijs: Galilée.
- KOFMAN, S. (1994/vert. 2004). *Rue Ordener, rue Labat*. Amsterdam: De Arbeiderspers. Nederlandse vertaling door Désirée Schyns, nawoord Solange Leibovici.

- KRISTEVA, J. (1987). *Soleil noir et mélancolie*. Parijs: Gallimard.
- LACAN, J. (1973). *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Parijs: Seuil.
- LEIBOVICI, S. (2004). Sublimatie: een onmogelijk concept? *Tijdschrift voor Psychoanalyse*, 10, 31-44.
- LEVI, P. (1992). *Is dit een mens?* Amsterdam: Meulenhoff.
- MARYSSE, F. (2003). Art brut: over het belang van de herhaling in het oeuvre van de kunstenaar. *Psychoanalytische Perspectieven*, 2, 225-243.
- OGDEN, T. A. (1994). *Subjects of analysis*. Northvale NJ: Jason Aronson.
- OPPENHEIM, L. (2005). *A curious intimacy — Art and neuro-psychoanalysis*. Londen /New York: Routledge.
- PANKOWSKI, M. (1999). *De planeet Auschwitz*. Amsterdam: Van Gennep.
- RUDNYTSKY, P. (1993). *Transitional objects and potential spaces — Literary uses of D.W. Winnicott*. New York: Columbia University Press.
- SCHREUDER, B. J. N. (2003). *Psychotrauma — De psychobiologie van schokkende ervaringen*. Assen: Van Gorcum.
- STROEKEN, H. (2000). *Nieuw psychoanalytisch woordenboek*. Amsterdam: Boom.
- SCHWARTZ, M. (1993). Where is literature? In P. Rudnytsky, *Transitional objects and potential spaces — Literary uses of D.W. Winnicott* (p. 50-62). New York: Columbia University Press.
- THYS, M. (2006). *Fascinatie — Een fenomenologisch-psychoanalytische verkenning van het onmenselijke*. Amsterdam, Boom.
- UBBELS, J. (1998). Trauma: herinnering en fantasie, fantasie én herinnering. In J. Baneke, A. Ladan, N. Treurniet & M. Visser-Donker (red.) (1998). *Trauma en identiteit* (p. 87-99). Assen: Van Gorcum.
- WINNICOTT, D.W. (1971). *Playing and reality*. Londen: Routledge.

SUMMARY

Trauma and creativity

Many disciplines have discussed the question of creativity and creative processes, and so has psychoanalysis from its very beginning. In my view, creativity could be seen as a constellation of elements that are attached to trauma as an indispensable core for the development of creative faculties. But trauma is not the only condition for creativity. I will also look at other factors as personality, memory, sublimation, repetition, transitional space and narrativity.

Key words: creativity, Nachträglichkeit [deferred action], sublimation, transitional space, trauma

Noten

- 1 Pierre Janet heeft hier al in 1889 op gewezen in *L'automatisme psychologique*.
- 2 Bas Schreuder (2003) spreekt over pre-trauma-factoren/-variabelen (genetische

uitrusting, persoonlijkheidsvariabelen, vroege ontwikkeling, opvoeding, opleidingsniveau en sociale omgeving) en posttrauma-factoren/-variabelen (o. a. de opvang na de ingrijpende gebeurtenis).