

OVER DE PSYCHOANALYTISCHE TECHNIEK ALS UITGANGSPUNT VAN HET ONDERZOEK VAN DE CREATIVITEIT

Filip Geerardyn

H. Dunantlaan, 2, B-9000 Gent
Tel.: ++32/(0)9 264 63 57, Filip.Geerardyn@UGent.be

Samenvatting: In dit artikel stelt de auteur zich de vraag in welke mate men de psychoanalytische techniek kan aanwenden in het onderzoek van de creativiteit. Ten eerste beargumenteert hij, verwijzend naar het werk van MacMillan en Swales (2003) over Freuds essay over de Mozes van Michelangelo (1914b), dat dit laatste niet evident is. Zo hanteerde Freud in zijn analyse van het beeld, en naar analogie met het hanteren van de gelijkzwevende aandacht in de psychoanalytische kuur, het eigen innerlijke als klankbord ten einde een antwoord te formuleren op de vraag naar de intenties van Michelangelo. Freuds constructie wordt echter doorprikt wanneer men rekening houdt met 1. Michelangelo's oorspronkelijk ontwerp van de graftombe van Julius II; 2. de door de kunstenaar gebruikte iconografische conventies en 3. de Bijbeltekst. Ten tweede verdedigt hij de stelling dat de psychoanalytische kuur toch de aangewezen bron van inspiratie blijft voor het onderzoek van de creatie en de creativiteit. Naast het spreken van de kunstenaar vindt hij in de gerichtheid op wat zich herhaalt een houvast voor de duiding van kunst. Dit laatste wordt geïllustreerd aan de hand van het werk van Johan Clarysse, Edgar Allan Poe en Paul Auster.

Sleutelwoorden: Toegepaste Psychoanalyse, Techniek, Herhaling, J. Clarysse, E.A. Poe, P. Auster.

Ontvangen: 13 maart 2008; **Aanvaard:** 26 april 2008.

Op glad ijs

Wanneer we Freuds oefeningen in toegepaste psychoanalyse als uitgangspunt nemen voor de vraag naar de mogelijkheid van psychoanalytisch onderzoek van de creativiteit, dan komen we al gauw tot de vaststelling dat we ons op glad ijs begeven. Zo mag zijn studie over Leonardo da Vinci (Freud, 1910c) – studie waarin hij, naast de psychologie van deze exponent van de renaissance, tevens een tweetal karakteristieken van het plastische oeuvre van de Meester verklaart vanuit psychoanalytische invalshoek – de toets der kritiek relatief

goed hebben doorstaan (Geerardyn & Vanclooster, 2002), hetzelfde kan stellig niet gezegd worden over zijn essay gewijd aan het beroemde Mozesbeeld van Michelangelo (Freud, 1914b). In dit geschrift stelt Freud zich de vraag naar de intenties van de kunstenaar: heeft deze de bedoeling gehad om een momentopname uit het Mozesverhaal weer te geven dan wel om een karakterschets van het personage te scheppen?

Naar eigen zeggen was Freud danig geraakt door dit beeld, begreep hij het niet en wou hij het juist daarom aan een nauwkeurige analyse onderwerpen. Daarbij steunt hij zich op de analytische methode waarvan we een drietal aspecten ontwaren in zijn essay, namelijk: 1. het hanteren van het eigen innerlijke als klankbord; 2. de vraag naar wat voorafgaat en 3. de aandacht voor het detail.

Het eerste aspect gaat terug op de pendant van de fundamentele regel van de vrije associatie, namelijk op de zogenaamde gelijkzwevende aandacht. Daarbij levert de analyticus zich over aan de gedachten die zich bij hem aandienen bij het beluisteren van de analysant. Naar analogie hiermee, meende Freud dat de gevoelens die Michelangelo's beeld bij hem opriepen, hem inzicht konden geven in de in het beeld weergegeven gemoedsgesteldheid van Mozes en, per uitbreiding, in de hartstochten die de kunstenaar zelf bewogen. Op die manier postuleerde Freud dat Michelangelo een Mozes uitbeeldde vol van toorn. Met deze duiding bevond hij zich trouwens op één lijn met vele kunstkeners die het beeld interpreteerden als weergave van de Mozes die aan de voet van de berg Sinai vaststelt dat zijn volk het Gouden Kalf aanbidt, scène waarna hij, steeds volgens het *Boek Exodus*, in woede ontsteekt en de Stenen Tafelen verbrijzelt.

Het tweede aspect, de vraag naar wat voorafgaat, herinnert ons aan zijn *Psychopathologie van het dagelijks leven* (1901b). Dit werk opent met de analyse van het vergeten van de eigen naam Signorelli. Toen Freud, op reis in Bosnië-Herzegovina, zijn reisgezel vroeg of deze in Orviëto niet de beroemde fresco's van... had gezien, ontsnapte hem onbegrijpelijk genoeg de naam van de kunstenaar. Net zoals later het geval zou zijn met de Mozes van Michelangelo, stemde ook dit schijnbaar onschuldige voorval hem onbehaaglijk omdat hij het niet begreep. Teneinde de onbewuste motieven voor dit vergeten te achterhalen, onderwierp hij de scène waarin het zich had voorgedaan aan een nauwkeurig onderzoek door zich de vraag te stellen naar wat er onmiddellijk aan voorafging. Op dezelfde manier doorgrondt hij vijftien jaar later het Mozesbeeld. Gezien dit manifest niet de weergave vormt van een Mozes die zich bij de aanblik van de

afgoderij woedend in de baard grijpt en gezien een Mozes die op het punt staat om op te springen niet past binnen een beeldengroep die de graftombe van Julius II bewaakt, vindt Freud de sleutel voor zijn lectuur van het beeld door de onmiddellijk eraan voorafgaande scène te construeren: Mozes die de verafgoding waarneemt, aanstalten maakt om op te springen en de Stenen Tafelen te verbrijzelen, maar... *zich nog net kan bedwingen*.

In de zopas genoemde constructie vinden we meteen ook het derde aspect terug, namelijk de aandacht voor het detail. Het is de nauwkeurige analyse van de rechterarm en -hand, van de manier waarop Mozes' baard neervalt, die de leidraad vormde voor Freuds constructie. Als argument voor dit aanwenden van een psychoanalytische aandacht voor het detail, verwijst hij naar de connaisseur Morelli. Deze laatste stelde, om een schilderij met zekerheid te kunnen toeschrijven aan deze of gene kunstenaar, een methode op punt waarbij hij bepaalde details, zoals de heel particuliere wijze waarop de neus, de oren en de handen waren geschilderd, nauwkeurig bestudeerde en beschreef.

Voor de welwillende leek inzake kunstgeschiedenis moet Freuds duiding van het beeld allicht niet onderdoen voor de interpretaties van zijn tijdgenoten. Velen van hen, kunstkenner en -historici, associëren het beeld, net zoals Freud dit doet, met de woede als reactie op de aanbidding van het Gouden Kalf, maar gaan voorbij aan de hogerge-noemde detailanalyse die elke interpretatie in termen van "in de baard grijpen", "op het punt staat op te springen" manifest tegensprekt.

En toch is er een andere duiding van het beeld mogelijk en wel op basis van een gedegen kennis van de diverse contexten waarbinnen Michelangelo's beeld, voorafgaand aan elke psychoanalytische duiding, dient gelezen te worden. Recent toonden MacMillan en Swales (2003) op overtuigende wijze aan dat 1. Michelangelo's oorspronkelijk ontwerp van de graftombe van Julius II; 2. de door de kunstenaar gebruikte iconografische conventies en 3. de Bijbeltekst, Freuds duiding onhoudbaar maken.

Hield Freud rekening met het gegeven dat Michelangelo's Mozes bedoeld was als onderdeel van een beeldengroep, dan zag hij over het hoofd dat de kunstenaar het in zijn ontwerp op een hoogte van 4,6 meter plaatste zodat de toeschouwer het enkel vanuit kikvorsperspectief kon zien. Dit opzet verklaart waarom Michelangelo zijn beeld in anamorfotisch perspectief kapte en waarom de lichaamsverhoudingen enkel "kloppen" wanneer men het aanschouwt vanuit dit perspectief. Dit is niet het perspectief van waaruit Freud het bestudeerde: hij

bekeek het *face-à-face*, zoals het, voor zover wij weten, ook vandaag nog te bekijken is in de San Pietro in Vincoli te Rome, waar men het beeld op de grond heeft geplaatst. Dat we het beeld niet bekijken zoals dit de intentie van Michelangelo is geweest, kan eventueel iets van het "raadselachtige", van het "onbegrijpbare" ervan verklaren. *Face-à-face* scheppen de voor een geofend oog waarneembare anatomische wanverhoudingen voor de leek immers een niet begrepen spanning.

Het beeld bevat bovendien een tweetal iconografische conventies die toelaten om het heel precies thuis te wijzen in de Exodus en om de duiding van een aan de voet van de berg Sinaï in woede ontstekende Mozes van de hand te wijzen. Het betreft hier enerzijds het grijpen in de baard (voor Freud en anderen een teken van woede) en anderzijds de horens (niet geduid door Freud) die het beeld het voorkomen van een Sater geven. Naar verluidt staat het grijpen in de baard voor het ogenblik waarop Mozes Gods glorie aanschouwt, terwijl de horens (of twee kleine stralenbundels waar het schilderijen betreft) conventioneel het kenmerk vormen van Mozes nadat dit is gebeurd.

Dit gebeuren heeft bovendien zijn precieze plaats in de Bijbeltekst: nadat Mozes de berg Sinaï afdaalde, zijn volk betrapte op het aanbidden van het Gouden Kalf en woedend de Stenen Tafelen verbrijzelde, kwam hij alsnog tot een vergelijk met Jahweh. Niet alleen aanvaardde Jahweh alsnog om Mozes' volk naar het beloofde land te leiden, hij zou bovendien het verlies van de Stenen Tafelen ongedaan maken. Daartoe diende Mozes de berg Sinaï een tweede maal te bestijgen, met nieuw uitgehouwen tafelen onder de arm waarin hij de Tien Geboden zou kunnen beitelen die Jahweh aan hem zou dicteren. Meer nog, Mozes vroeg Jahweh om diens glorie te mogen aanschouwen en ook dat werd hem toegestaan.

Rekening houdend met deze drie contexten kan men vandaag Michelangelo's beeld duiden als de boven op de berg Sinaï in een grotspleet zittende Mozes, die zopas Gods glorie heeft aanschouwd en die daarvan het teken draagt. Hij is misschien wat verbijsterd, maar allerminst toornig. Michelangelo maakte dus een schitterend beeld dat trouw bleef aan het Bijbelverhaal en aan de vigerende iconografische conventies. Dit is in tegenspraak met Freuds visie waarbinnen Michelangelo wel moet verschijnen als een ietwat rebelse kunstenaar die in deze schepping een scène uit de Exodus nogal vrijelijk interpreteerde: een zittende en een zijn gemoedsbeweging bedwingende Mozes is beslist in strijd met de Bijbeltekst.

We gaan in het kader van deze bijdrage voorbij aan de vraag die zich hier aandient, namelijk de vraag naar eventuele onbewuste

motieven die Freud parten speelden bij zijn duiding van het beeld. Wel keren we nog even terug naar de drie aspecten van zijn psychoanalytisch geïnspireerde methode. Kan in een intersubjectieve dialectiek de door de associaties van de analysant bij de analyticus opgeroepen gemoedsbewegingen nog een werkzaam prisma vormen, dan blijkt uit het voorgaande dat dit niet evident is waar het gaat om het interpreteren van een kunstwerk. Maar ook wanneer men de aandacht niet bewust richt naar de eigen gemoedsbeweging en louter een oordeel velt over de emotie die men meent waar te nemen in het beeld, begeeft men zich op wel erg glad ijs. Zo leerde een kleine proefneming bij een honderdtal studenten kunstwetenschappen dat de attributies "toorn", "woede" en "woest" vooral gemaakt werden door zij die het beeld herkenden als de Mozes van Michelangelo en het associeerden met de scène van het Gouden Kalf. Zij die het beeld niet konden identificeren en/of onbekend waren met het Exodusverhaal kwamen met de meest uiteenlopende attributies van emoties op de proppen.

Wat het tweede en het derde aspect betreft, namelijk de vraag naar wat voorafging en de aandacht voor het detail, scoort Freud merkkelijk beter. Een nauwkeurige analyse van de rechterarm en -hand en van de baard situeert zowel in Freuds als in MacMillans duiding het grijpen in de baard niet in de uitgebeelde scène maar in de scène die hieraan onmiddellijk voorafgaat.

De methode van de vrije associatie

Toch blijft de analytische setting de meest aangewezen bron van inspiratie voor het op punt stellen van een methodologie voor het psychoanalytisch onderzoek van de creatie en de creativiteit. Onze stelling luidt dat het in het spreken van de kunstenaar is dat we enige vaste grond kunnen vinden voor een psychoanalytische bijdrage betreffende de psychologische betekenis van een kunstwerk. Uitgangshypothese hierbij is dat elk kunstwerk meervoudig gedetermineerd is en wel minstens in enerzijds een kunsthistorische context en anderzijds in de particuliere levensgeschiedenis van de kunstenaar. Kunst komt immers niet tot stand binnen een vacuüm.¹ Hoe beide

1. Dit geldt uiteraard evenzeer voor de creaties van de geesteszieke, de zogenaamde art brut of outsiderkunst. Vanuit een geheel eigen noodzaak tot stand gebracht, getuigt het werk van bijvoorbeeld een Wölfli (Dierinck, 2003), een Marie-Josée van de Veegaete (Marysse, 2003) of een Willem van Genk (van Berkum, 2004) van diezelfde meervoudige determinatie.

invloeden met elkaar verweven worden, willen we hier duidelijk maken aan de hand van een voorbeeld.

In het recente werk van de Brugse kunstenaar Johan Clarysse treffen we een reeks "collages" aan die op min of meer dezelfde manier tot stand zijn gekomen. De collages, onder de vorm van beschilderde houtpanelen, bestaan allemaal uit een monochromatisch vlak, een uitvergrote "still", met een daaroverheen geschilderde tekst en/of herkenbaar universeel symbool. Inzake de determinanten van dit werk vanuit de kunsthistorische context dient de psychoanalyticus zich hier vanzelfsprekend in de eerste plaats te verlaten op de referenties die de kunstenaar zelf aangeeft. Dit zijn bijvoorbeeld de werken en de gebruikte technieken van andere kunstenaars die hem beïnvloedden, naast andere bronnen die hem inspireerden. Zo getuigt Johan Clarysse van zijn fascinatie voor het medium film waaruit hij een aantal "stills" selecteerde, vaak een close-up opname van een geëmotioneerd gelaat. Op dezelfde manier kan hij bijvoorbeeld de tekst aanwijzen waaruit hij een uitspraak of filosofisch concept weerhield om het te gebruiken in zijn werk, of kan hij de door hem gebruikte techniek in verband brengen met wat anderen voor hem creëerden.

Wanneer ik hem ondervraag over de determinanten van zijn werk *Inside/Outside*, geeft hij mij het filmische oeuvre van Ingmar Bergman en een tekst van Gellner aan als de bronnen waaraan hij een still, respectievelijk een citaat ontleende. Beide werden samengevoegd tot een collage waarbij op het uitvergrote gelaat van een sombere, ontgoochelde man het symbool van de Stenen Tafelen werd geschilderd. Dat vormen dan drie bewuste of voorbewuste culturele referenties, die hij op een gegeven ogenblik, soms in een flits, met elkaar associeerde maar die niettemin in het onmiddellijke bereik van zijn bewustzijn liggen. De meer particuliere dimensie die de totstandkoming van dit zelfde werk mede determineerde, komt aan het licht wanneer hij ook aandacht schenkt aan de specifieke context waarin hij het werk vervaardigde: "Toen ik dat schilderij negen maanden nadat ik het maakte, opnieuw gebruikte voor een tentoonstelling, relateerde ik dit werk, andermaal in een flits, aan een nogal ingrijpende persoonlijke ervaring die ik had meegemaakt. Zo'n week voor ik dat doek maakte, had ik een stevige ruzie, een zware confrontatie zeg maar, met mijn oudste zoon van zeventien. In zo'n ruzie werd ik als vader duidelijk geappelleerd om stevig in mijn vaderrol te staan door inderdaad de wet te stellen, nadrukkelijk de grens aan te geven. Maar pas maanden later dus legde ik zelf dat verband. Op het moment dat ik het schilderij maakte, wou ik per se dat symbool van de Tien Geboden gebruiken. Ik

wist niet waarom, het was geen bewuste of rationele keuze. Pas later drong het tot mij door dat dit wellicht met die confrontatie te maken had. Dat werpt ongetwijfeld een ander licht op dat schilderij, naast die meer bewuste, cultuurhistorische, filosofische of andere associaties die men kan maken" (Geerardyn & Clarysse, 2004: 227).

Dit voorbeeld illustreert de meervoudige gelaagdheid van waaruit de creatie bepaald wordt en tevens dat de onbewuste particuliere determinanten enkel en alleen kunnen verschijnen in het spreken – in de "overdracht van betekenaars" – van de *kunstenaar*. Dit laatste in tegenstelling tot de referenties die desgevallend ook kunnen worden geduid door kunsthistorici. Hiermee beweren we niet dat de vrije associatie van de kunstenaar zelf de enige valide methode vormt voor het onderzoek van de onbewuste drijfveren die een werk of oeuvre mede determineerden. Wel vormt deze methode, mits men haar langdurig en gestreng volhoudt, hiervoor de meest zekere grond.²

Herhaling

Waar men zich niet van deze methode kan bedienen, moet de gewenste zekerheid noodzakelijkerwijze plaats ruimen voor een graad van waarschijnlijkheid. Deze wordt groter naarmate men, bij ontstentenis van het spreken van de kunstenaar, beschikt over meer narratieve structuren, bijvoorbeeld onder de vorm van biografisch materiaal, betrouwbare getuigenissen, briefwisselingen en dergelijke meer. Een eerste houvast voor een psychoanalytische lectuur van de creatie vinden we dan in wat zich doorheen de verschillende narratieve structuren herhaalt. Ook deze gerichtheid op wat zich herhaalt, vindt zijn bron in de analytische praktijk. Aan deze voor de analyse werkzame herhaling onderscheiden we drie aspecten, die we hier kort expliciteren: 1. de herhaling van de betekenaar; 2. de herhaling in de overdracht; 3. het nieuwe in de herhaling.

De herhaling van de betekenaar. In de analyse geldt dat het enkel het insisteren van een betekenaar is die deze laatste het statuut kan

2. Merk op dat de gedachteassociatie die de onbewuste determinant aan het licht bracht ook hier uitging naar wat onmiddellijk voorafging aan het creatieve moment waarop het schilderij en het symbool werden samengebracht. Deze associatie put het werk uiteraard niet uit. In een doorgedreven onderzoek zou een verdere associatie vertrekkende bij de elementen van de Stenen Tafelen, Bergman, Gellner ontgetwijfeld nog meer onbewuste determinanten opleveren. Eerder publiceerden wij gedeeltelijk het verslag van een langdurig volgehouden psychoanalytisch onderzoek van de plastische creatie, waarbij de kunstenaar op wekelijkse basis zijn vrije associatie liet aanknopen bij zijn werk (Geerardyn, 1998, 1999).

toekennen van meesterbetekenaar, dat wil zeggen van een particuliere betekenaar S_1 die het subject representeert voor een andere betekenaar S_2 . Schoolvoorbeeld van een dergelijke meesterbetekenaar is de betekenaar *rat* die de Rattenman (Freud, 1909*d*) in ettelijke verschillende scènes of contexten representeert en die als woordbrug functioneert tussen deze verschillende narratieve structuren.

De herhaling in de overdracht. In Freuds artikel over "Herinneren, herhalen en doorwerken" (1914*g*) verschijnt de herhaling in de overdracht als een na te streven en te hanteren alternatief voor een probleemloos herinneren. Hieruit blijkt dat de tegenstelling tussen herinneren en herhalen niet zo sterk is als op het eerste zicht lijkt: een zich herinneren is per slot van rekening ook een herhalen, zij het dan in het woord.

Het nieuwe in de herhaling. Vormt de overdrachtsneurose een herhaling van de neurose, dan biedt zij toch een perspectief op verandering. Het is immers slechts waar iets in de overdracht wordt herhaald dat het kan bewerkt worden in het hier en nu – cf. Freuds gezegde dat men niemand kan vermoorden in zijn afwezigheid (Freud, 1914*g*: 139). Het is hier dat we het creatieve aspect van de analyse plaatsen. De herhaling in het woord onder overdracht vormt immers allerminst een ziekelijke, doodse herhaling, wat het kenmerk is van het fenomeen van de herhalingsdwang, maar vormt een creatieve symbolisering van wat nooit eerder gesymboliseerd werd.³

Het is deze idee van een herhaling met variatie, van de herhaalde representatie van het subject die we hier als denkpiste verkennen voor het onderzoek van de creatie en creativiteit. De stelling wordt beargumenteerd dat we in wat zich herhaalt een eerste houvast vinden voor een psychoanalytische bijdrage in de duiding van de creatie. We doen dit aan de hand van een tweetal voorbeelden uit het veld van de literaire creatie, waarbij we telkens uitgaan van de hypothese dat de schrijver in zijn creatie probeert om via een herhaling met variatie het ondraaglijk reële te symboliseren.

3. Deze opvatting van de finaliteit van de kuur vinden we terug bij de vroege Freud. In de *Studies over hysterie* stelt Freud in verband hiermee de retorische vraag: "Moet men veronderstellen dat het werkelijk om gedachten gaat die niet tot stand zijn gekomen, die enkel de mogelijkheid bezaten te bestaan, zodat de therapie de voltrekking van een destijds achterwege gebleven psychische act zou inhouden?" (Breuer & Freud, 1895*d*: 348). En in brief 52 aan Wilhelm Fließ luidt het dat het klinisch aantoonbaar psychisch proces van de verdringing verwijst naar het achterwege blijven van de "vertaling", i.e. van de overschrijving van de ervaring van de ene psychische laag naar een volgende (Freud, 1985*c*: 177).

Edgar Allan Poe

Het is Marie Bonaparte (1933) die ons met haar monumentale psychobiografie Edgar Allan Poe heeft aangewezen als een ware leermeester voor het fenomeen van de herhaling, en dit zowel op de helling van het ziekelijke (herhalingsdwang in het reële) als op de helling van het creatieve (herhaling met variatie op het niveau van het symbolische).

In E.A. Poe's *Tales of mystery and imagination* worden we geconfronteerd met een reeks verhalen die steeds weer hetzelfde thema exploiteren. Bij voorbeeld in de cyclus die gevormd wordt door *The assignation* (1834), *Berenice* (1835), *Morella* (1835), *Metzengerstein* (1836), *Ligeia* (1838), *The fall of the house of Usher* (1839), *Eleonora* (1842) en *The oval portrait* (1842) draait het verhaal telkens om een geïdealiseerde vrouw die ziek wordt en uiteindelijk sterft. Terzelfder tijd sterft zij niet werkelijk: voorbij de dood blijft zij leven en verwerft op die manier een soort van bovennatuurlijke status. In *The oval portrait* (1842) bijvoorbeeld is de verteller als het ware gehypnotiseerd, geïmpliceerd door een portret – iets "dood" – dat naderhand, en misschien enkel in de ogen van de toeschouwer, tot leven komt: de verteller wordt blijkbaar geïmpliceerd door de smalle grens tussen leven en dood, door de dood geïmpliceerd in het leven, of omgekeerd, door het leven geïmpliceerd in de dood.

Deze vorm van herhaling, dat wil zeggen de herhaalde uitwerking van hetzelfde thema met meer of minder variatie, de terugkeer van specifieke betekenaars en plots, treffen we aan in het oeuvre van vele schrijvers. Met verwijzing naar Lacans uitwerking van de herhalingsdwang kwalificeren we de herhalingen in het creatieve schrijven als herhalingen op het niveau van het symbolische die gedetermineerd worden door de betekenaar. En het is precies in E.A. Poe's verhaal van *The purloined letter* (1845) dat Lacan (1966: 11-61) de idee detecteert van de herhaling die gedetermineerd wordt door de betekenaar, doorheen zijn interpretatie van de gestolen brief als zuivere betekenaar. Met andere woorden, in *The purloined letter* (1845), demonstreert Poe zijn "weten" over de determinerende kracht van de betekenaar. Later, in zijn seminarie over *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), kwalificeert Lacan deze vorm van herhaling als Aristoteles' *automaton*, die strikt onderscheiden dient te worden van *tuché*, zuiver toeval, of, in Lacans woorden, het traumatisch reële dat op geen enkele manier geïmpliceerd kon worden. En het is de *tuché*, eerder dan het *automaton* die begrijpelijk kan maken wat Freud

bedoelde met de herhalingsdwang die "ook ervaringen uit het verleden weerom brengt die geen mogelijkheid tot lust insluiten en die ook destijds geen bevredigingen, zelfs niet van sedertdien verdrongen driftimpulsen, geweest kunnen zijn" (Freud, 1920g: 115). Inderdaad, voor Lacan komt het erop aan om de relatie die Aristoteles poneerde tussen het *automaton* en de *tuché* te herzien. In Lacans interpretatie verwijst het *automaton* naar het netwerk van betekenaars als oorzaak, terwijl de *tuché* staat voor de ontmoeting met het reële, eveneens als oorzaak. Dit reële, als oorzaak, kan enkel voorbij het *automaton* van de terugkerende betekenaars gesitueerd worden. Zoals aangetoond wordt in de kliniek van het trauma, is deze ontmoeting met het reële steeds een gemiste ontmoeting.⁴

E.A. Poe leek in elk geval achtervolgd te zijn door het noodlot: zijn biografie leert ons dat zijn leven een eindeloze aaneenschakeling vormde van perioden waarin hij zich overgaf aan alcohol of aan opium, van perioden van ernstige depressie, en van financiële en andere mislukkingen. Het meest opvallend echter is Poe's specifieke en zich herhalende gemiste ontmoeting met vrouwen: steeds opnieuw werd hij verliefd op vrouwen die op de een of andere manier onbereikbaar waren. Zo viel hij voor de moeder van zijn beste vriend, voor vrouwen die hij ten huwelijk vroeg maar die om de een of andere reden geen andere keuze hadden dan hem af te wijzen, of voor vrouwen die ernstig ziek en gedoemd waren om spoedig te sterven (Virginia, Frances Osgood, Héléne Whitman). Instructief is zijn relatie met zijn nichtje Virginia waarmee hij huwde in 1836, toen zij 13 jaar oud was. Naar verluidt was zij in hun huwelijk meer een zus dan een vrouw voor hem en was seksualiteit in hun relatie geheel afwezig. Wanneer zij in 1842 ernstig ziek werd, werd Poe tot zijn eigen horror opnieuw geconfronteerd met een stervend liefdesobject. Het was immers alsof de herinnering aan zijn stervende moeder hem achtervolgde.

Geboren in 1809 als de tweede zoon van David Poe en Elisabeth Arnold, had Poe tijdens zijn eerste levensjaren zijn moeder, een actrice en zangeres, vergezeld op haar rondreizen. Zijn vader, een alcoholicus die leed aan tbc en die zijn vrouw verliet kort voor Poe's

4. De gemiste ontmoeting met het reële beperkt zich niet tot de zogenaamde kliniek van het trauma, maar is als dusdanig zelfs constituerend voor elk menselijk wezen. Zo vormt de ontmoeting met de infantiele seksualiteit steeds een gemiste ontmoeting, omwille van redenen die eigen zijn aan de *condition humaine*. In die zin verwijst de *tuché* steeds naar de herhaling van iets dat niet geweest is.

jongere zus werd geboren in 1812, had hij nooit gekend. Toen Edgar tweeënhalft jaar oud was, was hij er gedurende maanden getuige van geweest hoe zijn moeder langzaam aftakelde en uiteindelijk in datzelfde jaar stierf aan tbc. Naar verluidt was het in erg armtierige omstandigheden en vanuit zijn kinderbed dat hij als het ware het licht in de ogen van zijn moeder zag uitdoven en dat hij haar stem hoorde verstommen. En nu, in 1842 en de daaropvolgende jaren, werd hij geconfronteerd met een langzaam stervende Virginia.

Kan het ons dan verwonderen dat hij in de act van het schrijven als het ware probeerde deze terugkerende en gemiste ontmoeting (*tuché*) te bemeesteren doorheen de elaboratie (*automaton*) van specifieke thema's en verhaallijnen (bijvoorbeeld het thema van de stervende vrouw die terug tot leven komt, het thema van het levend begraven worden) die zijn eigen horror uitdrukten? Inderdaad, vele van zijn *Tales of mystery and imagination* exploreren de dood in velerlei opzigt, zodat zij vaak unheimliche gevoelens of horror teweegbrengen bij de lezer. Maar misschien bereikte Poe zijn doel om het ondraaglijk reële te bemeesteren door dit te symboliseren nog het best in zijn poëzie. Enkele van zijn mooiste en meest beroemde gedichten, zoals *Annabel Lee* (1846) en *The Bells* (1848): 1. adresseerde hij precies aan de vrouwen die voor hem onbereikbaar bleven of die weggleden in de dood; 2. verwijzen naar dezelfde terugkerende thema's die hij uitwerkte in zijn *Tales*; 3. maken gebruik van rijm en ritme (dat wil zeggen: van de herhaling) zodat zij een uitzonderlijke muzikaliteit verwerven.⁵

Paul Auster

Ook het werk van de Amerikaanse schrijver Paul Auster vormt een dankbaar onderwerp voor een psychoanalytische studie. Dit is zo, niet zozeer omdat de auteur, naast zijn poëzie, proza en cinematografisch werk, ook heel openhartig is in interviews en in enkele autobiografische geschriften, maar vooral omdat hij zijn proza kwalificeert als "autobiografische fictie". Deze notie hoedt er ons voor om zijn werk zomaar als een feitelijk relaas van zijn leven te duiden, maar sluit ook heel goed aan bij het lacaniaanse gezegde dat "de waarheid een structuur van fictie" heeft.

5. Het is dan ook geen toeval dat Poe's gedichten herhaaldelijk door popartiesten gecoverd werden.

Enkele jaren terug maakten we voor het eerst kennis met het werk van Paul Auster. Het viel ons op dat in zijn *Maanpaleis* (1989) een tweetal thema's erg insisterden: enerzijds het zoeken en terugvinden van de vader en anderzijds het vraagstuk van de mogelijkheid en onmogelijkheid van het toeval. Al gauw bleek dat deze twee thema's in de rest van het oeuvre van Auster al even nadrukkelijk aanwezig zijn, terwijl een ander thema, dit van de man-vrouwverhouding er aanvankelijk niet of enkel zeer schematisch in aan bod komt, en pas na het herhaaldelijk doorwerken van het thema van de vaderknoop ontwikkeld wordt, bijvoorbeeld in zijn film *Lulu on the bridge* (1998) of in zijn *The book of illusions* (2002) (cf. Geerardyn, 2005).

De vraag die zich bij ons aandiende was deze naar de functie van het schrijven voor Auster. Mogen we hier gewagen van een therapeutische functie van het schrijven? En zo ja, voor de verwerking van welk psychisch leed? Het is Auster zelf die ons op het spoor zet waar hij in *Portret van een onzichtbare man* (1982 [1979]) en *Boek der herinnering* (1982 [1980-1981]) aangeeft dat de bron van zijn creativiteit inzake proza gelegen is in het rampenjaar 1979. In dat jaar overleed zijn vader, liep zijn huwelijk op de klippen, ontsnapte zijn zontje op een haar na aan de dood en overleed tevens de grootvader die gedurende een bepaalde periode voor hem als een substituut-vader had gefunctioneerd. Het is deze confrontatie met het reële van de dood, met de seksuele wanverhouding ook, die hem ertoe bracht, of sterker, die hem ertoe noopte om zich al schrijvend te hersubjectiveren, dat wil zeggen, om zich als subject te representeren door een verhaal voor een ander verhaal.

Toen hij in januari 1979 per telefoon op de hoogte werd gebracht van het overlijden van zijn vader, zo getuigt hij, werd hij bevangen door de vrees dat hij elke herinnering aan zijn vader zou vergeten indien hij niet snel zijn *Portret van een onzichtbare man* (1982 [1979]) zou optekenen. Zijn vader was inderdaad al te zeer *onzichtbaar* geweest. Als kind en als adolescent had Auster het gevoel gehad nooit echt tot zijn vader te kunnen doordringen en ook omgekeerd, dat zijn vader nooit tot hem kon of wou doordringen. Deze afstandelijkheid werd er uiteraard niet beter op toen zijn ouders uit elkaar gingen en Auster bij zijn moeder bleef wonen. Maar hij had er blijkbaar mee leren leven... tot de confrontatie met de dood hem noopte om zijn verhouding ten aanzien van zijn vader opnieuw te bekijken. Op zich is dit niets bijzonders: de dood van een ouder noopt iedereen tot het herbepalen van de eigen positie, als onderdeel van het rouwproces. Austers rouwarbeid vertoont echter twee bijzonderheden. Enerzijds

vormt de dood van zijn vader de aanleiding om een stukje vergeten familiegeschiedenis, een heus familiegeheim, te assumeren. Anderzijds betekende de act van het optekenen van brokstukken herinnering aan zijn vader het definitieve startschot voor zijn carrière als prozaschrijver. In beide aspecten ontwaren we bovendien iets van de orde van de herhaling.

Het familiegeheim betreft de verzwegen moord op zijn grootvader langs vaderszijde door diens vrouw, Austers grootmoeder. In zijn autobiografische notities vertelt Auster ons onder meer over een merkwaardige foto waarop zijn grootmoeder prijkt omringd door haar vijf zonen. Bij nader toezien valt op dat de bewuste foto werd bijgewerkt, zij het op slordige wijze, zodat om grootmoeders middel een omvattende hand duidelijk zichtbaar is. De eigenaar ervan ontbreekt evenwel, en is naar alle waarschijnlijkheid zijn grootvader. Verder vernemen we dat over deze grootvader nauwelijks iets geweten is binnen de familie. Noch zijn eigen vader, noch diens broers hadden er ooit veel over verteld. Maar op een dag viel wat blijkbaar hardnekkig verzwegen werd Auster toe vanuit de lucht. Tijdens een trans-Atlantische vlucht zat één van zijn neven toevallig naast iemand die afkomstig was uit hetzelfde stadje in de Midwest waar Austers grootouders ook hadden gewoond. Dit gesprek leidde tot het ontbrekende puzzelstuk: tijdens een hoog oplopende ruzie om geld, had grootmoeder haar man neergeschoten. Een proces volgde en zij werd schuldig bevonden maar de rechter oordeelde dat zij beter voor haar vijf zonen kon zorgen dan dat zij haar leven in de gevangenis zou slijten. Zo geschiedde ook: grootmoeder verliet samen met haar zonen de plaats van het onheil en trok naar de Oostkust.

In psychoanalytisch opzicht is van belang dat zij een pact sloot met haar zonen: nooit zou nog één woord over haar euvele daad gerept worden. Dit verzwijgen van de doodslag, uit welke motieven dan ook, miste haar effect niet. Uit de kliniek van de familiegeheimen (Ancelin-Schützenberger, 1999; Tisseron, 1996; Vigouroux, 1993) blijkt steeds weer dat het verzwijgen van flarden geschiedenis niet belet dat wat verzwegen wordt toch op de een of andere manier wordt overgedragen naar de volgende generatie. Bovendien functioneert het geheim vaak als een soort "zwart gat" dat als het ware alles naar zich toezuigt zodat al gauw over heel wat andere zaken evenmin nog wordt gesproken. Auster verklaart zelf de afstand die hij ervoer tussen hem en zijn vader als het gevolg van het pakt tussen de grootmoeder en haar vijf zonen. Ook de herhaling – met variatie weliswaar – over de generaties vindt hier een mooie illustratie: zoals zijn grootvader

"verdwenen" was, zo ook had hij het gevoel dat zijn vader "verdween" uit zijn herinnering. Vandaar de noodzaak tot schrijven die hij op dat ogenblik ervoer. Eerder publiceerde hij wel poëzie en vertaalde poëzie, onder meer van Mallarmé, en had hij manuscripten ter publicatie aangeboden, maar tot op dat moment was hij er niet in geslaagd om zijn verlangen om verhalen te schrijven vorm te geven. Dit lukt wel wanneer schrijven voor hem een wezenlijk onderdeel vormt van de rouwarbeid.

Die rouwarbeid eindigt uiteraard niet met Austers *Portret van een onzichtbare man* (1982 [1979]). De herhaling in zijn literair oeuvre van het thema van de zoektocht van een zoon naar zijn vader doet ons de stelling verdedigen dat Auster doorheen zijn "autobiografische fictie" steeds weer de vaderknoop bewerkt en herbewerkt. Of om het anders te formuleren: een verhaal representeert het subject Auster voor steeds weer een ander verhaal, maar elk van die verhalen – autobiografische fictie dan wel fictieve autobiografie – draagt in dat wat zich herhaalt onmiskenbaar de handtekening van de auteur.

Besluit

Het psychoanalytisch onderzoek van de creatie kan het thema van wat men de therapeutische functie van de creatie pleegt te noemen, niet lang ontlopen. Deze is stellig aanwezig in de creatie van vele schrijvers en kunstenaars en velen van hen getuigen daar ook over. Toch wensen we te onderstrepen dat de creativiteit in geen geval te reduceren is tot de therapeutische effecten ervan. We scharen ons hier resoluut aan de kant van Winnicott voor wie de creativiteit een wezenlijk onderdeel uitmaakt van elke subjectwording. Dit proces van subjectiveren, waarvoor de psychoanalyse enkele belangrijke structurerende momenten aanwijst (de ontmoeting met de Ander in de Oedipus, in de puberteit) is in principe nooit voltooid en elke confrontatie met het reële (dood & seksualiteit) noopt het subject tot een hernieuwd subjectiveren. Dit geschiedt noodzakelijkerwijze via de Ander: in een analyse gebeurt dit via het creatief spreken, in de kunst gebeurt dit via de plastische, literaire, muzikale, filmische... creatie.⁶ Consequent hiermee beschouwen we een psychoanalyse beslist niet als de enige zaligmakende mogelijkheid tot dit proces van subjectiveren. De klassieke kuur blijft een artefact waarvoor echter niet

6. Lacan heeft het in dit verband over het constituerende spreken tegenover het geconstitueerde spreken (1966: 323-363) en over het vol spreken tegenover het leeg spreken (1953-1954).

iedereen, op elk moment, een werkzaam alternatief heeft. We denken hier bijvoorbeeld aan de Franse filosofe Sarah Kofman (2004) die vlak voor haar zelfmoord de impuls had om, onder meer naar aanleiding van het overlijden van haar substituut-moeder, haar herinneringen aan haar ouders en aan haar ervaringen voor en tijdens de Tweede Wereldoorlog op te tekenen. Was zij nochtans een begenadigde schrijfster, toch bleek het schrijven hier niet garant te kunnen staan voor het subjectiveren.

On Psychoanalytic Technique as Foundation for the Investigation of Creativity

Summary: Can psychoanalytic technique be used to investigate creativity? With reference to MacMillan's work (MacMillan & Swales, 2003) on Freud's essay on the Moses of Michelangelo (Freud, 1914b), the author begins this article by arguing that this is not always productive. In Freud's analysis of Michelangelo's sculpture and of the artist's intentions, Freud made use of introspection in a way that is analogous to the free floating attention of psychoanalysts. However, Freud's construction can be discredited when one takes into account: 1. Michelangelo's original plan for the tomb of Julius II; 2. two iconographical conventions used by the artist; and 3. the biblical text. The author goes on to argue that psychoanalytic technique can provide an adequate frame of reference for research on creation and creativity. Besides the speech of the artist, he discovers in the aim of repetition a handle on the interpretation of art. This point of view is illustrated with the work of Johan Clarysse, Edgar Allan Poe and Paul Auster.

Key words: Applied Psychoanalysis, Technique, Repetition, J. Clarysse, E.A. Poe, P. Auster.

Bibliografie

- A. Ancelin-Schützenberger (1999 [1993]), *Aïe, mes aïeux, Liens transgénérationnels, secrets de famille, syndrome d'anniversaire, transmission des traumatismes et pratique du géosociogramme*, Paris, Desclée de Brouwer.
- P. Auster (1976-1997), *Van de hand in de tand, Een kroniek van vroeg falen*, Amsterdam-Antwerpen, Arbeiderspers, 1998.
- P. Auster (1982), *Het spinsel van de eenzaamheid* (bevattende *Portret van een onzichtbare man* [1979] en *Het boek der herinnering* [1980-1981]), Amsterdam-Antwerpen, Arbeiderspers, 1988.
- P. Auster (1989), *Maanpaleis*, Amsterdam-Antwerpen, Arbeiderspers, 1994.
- P. Auster (1998), *Lulu on the Bridge*, London, Faber & Faber.
- P. Auster (2002), *The Book of Illusions*, London, Faber & Faber.
- M. Bonaparte (1933), *Edgar Poe, Étude psychanalytique*, Paris, Denoël et Steele.
- J. Breuer & S. Freud (1895d), *Studies over hysterie, Klinische Beschouwingen* 5, Meppel-Amsterdam, Boom, 1993.
- P. Dierinck (2003), "Adolf Wölfli's creatie als poging tot het installeren van tijd en ruimte", *Psychoanalytische Perspectieven*, 21, no. 2, pp. 199-223.
- S. Freud (1901b), *Psychopathologie van het dagelijks leven, Psychoanalytische Duiding* 1, Meppel-Amsterdam, Boom, 1995.

- S. Freud (1909d), *Opmerkingen over een geval van dwangneurose ['De Rattenman']*, *Ziektegeschiedenissen* 5, Meppel-Amsterdam, Boom, 1989, pp. 9-95.
- S. Freud (1910c), *Een jeugdherinnering van Leonardo da Vinci*, *Cultuur en religie* 2, Meppel-Amsterdam, Boom, 1983, pp. 137-151.
- S. Freud (1914b), "De Mozes van Michelangelo", *Cultuur en religie* 1, Meppel-Amsterdam, Boom, 1982, pp. 129-167.
- S. Freud (1914g), "Verdere adviezen over de psychoanalytische techniek: II. Herinneren, herhalen en doorwerken", *Klinische Beschouwingen* 4, Meppel-Amsterdam, Boom, 1992, pp. 129-144.
- S. Freud (1920g), *Aan gene zijde van het lustprincipe*, *Psychoanalytische theorie* 1, Meppel-Amsterdam, Boom, 1985, pp. 93-163.
- S. Freud (1985c [1887-1904]), *Briefe an Wilhelm Fließ, Ungekürzte Ausgabe Herausgegeben von J.F. Masson*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1986. Voor brief 52 van 6 december 1896, Nederlandse vertaling F. Geerardyn & G. Van de Vijver (1998), *Psychoanalytische Perspectieven*, 16, nos. 34/35, pp. 173-184.
- F. Geerardyn (1998), "De dialectiek tussen de materialiteit van de betekenaar en het onnoembaar object. Naar aanleiding van een reeks gesprekken met een kunstenaar", *Psychoanalytische Perspectieven*, 16, nos. 34/35, pp. 51-72.
- F. Geerardyn (1999), "Voorbij de 'psychologische betekenis' van de artistieke creatie", *Psychoanalytische Perspectieven*, 17, nos. 37/38, pp. 95-105.
- F. Geerardyn & P. Vanclooster (2002), "Freuds Leonardo-studie: het debat 1910-2000", *Psychoanalytische Perspectieven*, 20, no. 1, pp. 111-131.
- F. Geerardyn, & J. Clarysse, J. (2004), "Over Leonardo, stenen tafelen, vredesduiven en toeval. Een tweegesprek rond kunst en psychoanalyse", *Psychoanalytische Perspectieven*, 22, no. 2, pp. 221-245.
- F. Geerardyn (2005), "Over het toeval en het object *a* in Paul Austers *Lulu on the Bridge*", *Rondzendbrief uit het freudiaanse veld*, XX, no. 69, pp. 18-26.
- S. Kofman (2004), *Rue Ordener, rue Labat*, Amsterdam-Antwerpen, Arbeiderspers, Vertaald en van een inleiding voorzien door Désirée Schyns, met een nawoord door Solange Leibovici.
- J. Lacan (1966), "Le séminaire sur 'La lettre volée'. Séminaire du 26 avril 1955", *Écrits*, Paris, du Seuil, pp. 11-61.
- J. Lacan (1966 [1955]), "Variantes de la cure-type", *Écrits*, Paris, du Seuil, pp. 323-363.
- J. Lacan (1975 [1953-1954]), *Le séminaire, Livre I, Les écrits techniques de Freud*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, du Seuil.
- J. Lacan (1973 [1964]), *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, du Seuil.
- M. MacMillan & P.J. Swales (2003), "Observations from the Refuse-Heap: Freud, Michelangelo's *Mozes*, and Psychoanalysis", *American Imago*, 60, no. 1, pp. 41-104.
- F. Marysse (2003), "Art brut: over het belang van de herhaling in het oeuvre van de kunstenaar en over de sporen van de materie in zijn meesterbetekenaar", *Psychoanalytische Perspectieven*, 21, no. 2, pp. 225-255.
- E.A. Poe (1988), *The Complete Illustrated Stories and Poems of Edgar Alan Poe*, London, Chancellor Press.
- S. Tisseron (1996), *Secrets de famille, Mode d'emploi*, Paris, Ramsay.
- A. van Berkum (2004), "Van Genks utopia en de grauwhed van het bestaan", *Psychoanalytische Perspectieven*, 22, no. 1, pp. 7-18.
- F. Vigouroux (1993), *Le secret de famille*, Paris, PUF.