

Kunst en trauma

Dori Laub en Daniel Podell*

In 1986 werd een achttienjarige Cambodjaanse jongen naar een analyticus verwezen voor een consult. Tijdens de eerste ontmoeting vroeg hij om hulp bij het opschrijven van zijn herinneringen. Toen de analyticus hem vroeg wat hij zich herinnerde, kwam er maar heel weinig boven. Hij kon zich de namen van zijn familieleden niet herinneren, noch zijn eigen naam of de stad waar hij vandaan kwam, noch zijn verleden. De enige heldere herinnering was een executiescène: dorpelingen waren bijeengedreven en in een rij opgesteld om doodgeschoten te worden; de kinderen als laatsten. Hij herinnerde zich dat er een greppel was en dat de dorpelingen, onder wie zijn ouders, één voor één door het hoofd geschoten werden en in de greppel gegoooid. Toevallig bevond hij zich aan het einde van de korter wordende rij. Een klein meisje slaagde erin met haar tanden zijn handen los te maken en hem te bevrijden, waarop hij haar bevrijdde. Samen ontsnapten ze in het struikgewas.

Behalve de herinnering aan deze massamoord kon de jongen geen herinneringen oproepen. Toen hij de analyticus ontmoette, was de Cambodjaanse burgeroorlog afgelopen en dus had hij naar huis kunnen gaan, ware het niet dat hij niet meer wist waar dat huis was en wie hij zelf was. De jongen kwam nooit meer terug bij de analyticus na dat eerste bezoek waarin hij om hulp vroeg bij het schrijven van zijn boek, wat een persoonlijke geschiedenis had kunnen blootleggen die verdwenen was zonder een spoor na te laten (zie Laub en Auerhahn, 1993, p. 291).

De wens om te leven roept geen respons op bij de beul. Hoezeer de Cambodjaanse jongen ook verlangde te leven, de executie zou in zijn eigen vaste tempo doorgedaan zijn. Het verbreken van deze primaire empathische binding, het weigeren van deze haast fundamentele menselijke erkenning, vormt altijd de kern, de essentie, van omvangrijk psychisch trauma. Het wegvallen van vertrouwen in een functionerende empathische externe dyade leidde bij de jongen rechtstreeks tot het wegvallen van de innerlijke communicatie met de 'ander' in zichzelf. Zonder deze innerlijke 'ander' is geen representatie mogelijk.

We kunnen erover speculeren of het verlies van de innerlijke ander bij de jongen, van zijn reflecterend vermogen om zichzelf waar te nemen, ten grondslag lag aan zijn verlies van alle persoonlijke herinnering, behalve van de executiescène. De wijze waarop deze scène alle andere herinneringen overheerste en fungeerde als ware het een dekherinnering, werkte als een beschermingsmechanisme dat de executie zelf, zowel die van hemzelf als die van zijn ouders, aan het zicht onttrok en verborgen hield. We kunnen erover speculeren of de mogelijke ondermijning van dit beschermingsmechanisme hem weerhield om terug te keren naar de spreekkamer van de analyticus om te beginnen met het schrij-

* De heer D. Laub, M.D., psychoanalyticus, is verbonden aan de Yale University, New Haven, C.T., V.S.

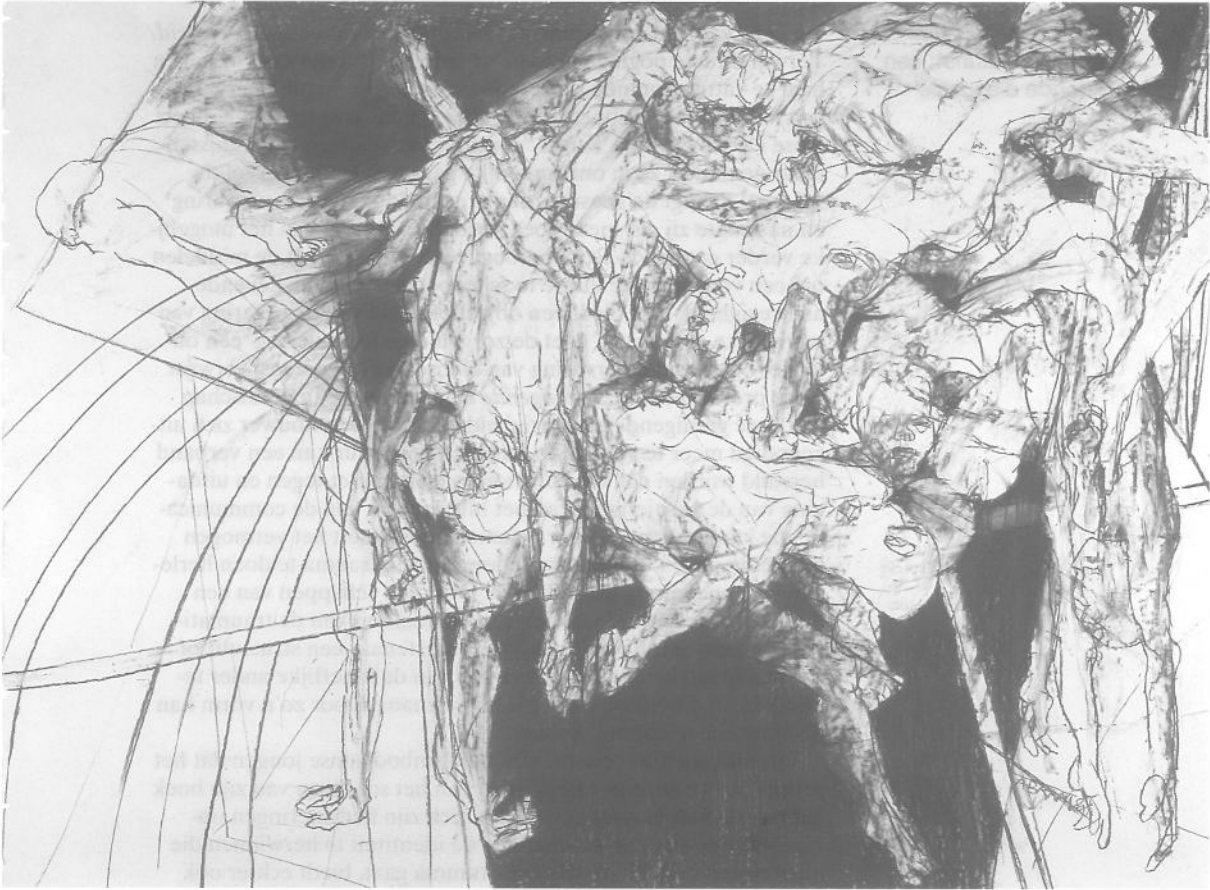
De heer D. Podell, afgestudeerd in de Engelse letteren, is verbonden aan de National Institutes of Health, Bethesda, M.D., V.S.

ven van zijn boek. Maar de meest relevante vraag blijft: wat dreef de jongen er in eerste instantie toe naar de analyticus te gaan? Wat gaf hem het idee dat het schrijven van een boek via een dialoog met een ander hem in staat zou stellen de verschrikkingen en verliezen van zijn verleden onder ogen te zien en op die manier in zijn verleden terug te gaan naar wie hij werkelijk was?

De gevoelens van afwezigheid, van verbreking, en van verlies van representatie, die de essentie vormen van de traumatische ervaring, vloeien allemaal voort uit het reële verlies van de empathische relatie met de ander bij de traumatisatie en het daaruit voortvloeiende onvermogen om zelfs maar een empathische band met zichzelf te onderhouden. De 'lege cirkel' is een term die op passende wijze het vaak latente, maar krachtige en voortdurend aanwezige gevoel van niet-zijn beschrijft, dat teweeg wordt gebracht door de vele effecten van deze met elkaar verbonden verliezen. De term werd bedacht door een analytische patiënte, mevrouw A., kind van twee overlevenden van de holocaust, terwijl ze een van haar dromen vertelde. De droom deed zich voor in het vijfde jaar van haar analyse, kort na een poging tot analytische reconstructie van een fantasie over de oerscène die mislukte omdat in de fantasie beelden voorkwamen van werkelijke gewelddadigheden die in de concentratiekampen waren begaan. In verkorte vorm gaat de droom als volgt: *er was een 'lege cirkel'; ze wist dat haar plaats verbonden kon worden met die cirkel. Waar ze precies was, wist ze niet, maar ze voelde zich ermee verbonden. Vele zaken weerhielden haar ernaar te kijken.*

Volgens Laub en Auerhahn 'kunnen slachtoffers vanwege de radicale breuk tussen trauma en cultuur dikwijls geen begrippen vinden voor hun gedachten of woorden voor hun ervaringen'; zij kunnen het trauma zelfs niet voor zichzelf uiten. 'Kennen - in de zin van uitspreken, analyseren, uitwerken en herformuleren - vereist het behoud' of het herwinnen van de innerlijke ander die is vernietigd in omstandigheden van terreur. Omdat overlevenden te ' dicht bij de extreme ervaringen staan, zijn zij geboeide toeschouwers die die ervaring slechts kunnen herhalen. Zij zijn soms zelfs niet in staat zich die te herinneren, behalve de huiveringwekkende, gefragmenteerde visuele waarnemingen die zij niet affectief kunnen integreren in hun persoonlijkheid' (1993, p. 288).

Slechts een bepaalde vorm van kunst, die we zullen omschrijven als 'de kunst van trauma', kan trachten een weergave te bereiken van datgene wat niet weer te geven is, zowel in de innerlijke als in de externe ervaring. Door gebruik te maken van zorgvuldig gekozen voorbeelden van kunstwerken zullen we proberen te verhelderen wat de kunst van trauma is, dat wil zeggen wat de specifieke vereisten en kenmerken van een kunstwerk moeten zijn, wil het in staat zijn een traumatische ervaring of gebeurtenis treffend en authentiek te representeren en over te dragen. Vervolgens suggereren we, via een bespreking van klinisch materiaal, dat het overleven zelf, wanneer het aangedreven,



Zonder titel (Ronny Abram). Krijt-pastel tekening, orgineel formaat 157 x 220 cm.

mogelijk gemaakt of geholpen wordt door deze elementen, beschouwd kan worden als een bijzondere categorie van de kunst van trauma. Ten slotte proberen we na te gaan hoe dicht de kunst van trauma de lege cirkel, de kern van een traumatische ervaring, kan benaderen en zoeken we, aan de hand van klinische en niet-klinische voorbeelden, naar het punt waar de strijd om het kennen en weergeven van trauma wellicht niet verder gevoerd kan worden.

De lege cirkel en zijn weerklink in kunst: een inleidende discussie

De kern van veelomvattend psychisch trauma is een *afwezigheid*. Terwijl directe pogingen om de ervaring te uiten er niet in slagen haar te vatten, kunnen representaties van traumatische ervaringen in kunst meeresoneren in reactie op die afwezigheid. Gilbert Rose (1995) schrijft: 'Kunst "communiqueert" geen betekenissen maar genereert ze in ontvankelijke geesten.' En hij vervolgt: '[Kunst] dwingt de geest verder te gaan dan de directe ervaring en naarmate zij dat meer doet wordt het domein van het mogelijke verder geopend'. Rose betoogt ook: 'Kunst biedt de middelen om een voorbewuste illusie te scheppen van een meelevende aanwezigheid - het biedt een objectief beeld van de ervaring van menselijke gevoelens.' Met de zorgvuldige formulering 'een objectief beeld van de ervaring van menselijke gevoelens' verwijst Rose precies naar een *getuigende* aanwezigheid. In gezelschap van deze getuigende aanwezigheid voelt de toeschouwer zich uitgenodigd meer te voelen. In kunst en literatuur kan een verband hersteld worden dat kan functioneren als verzet tegen en uitdaging van de vernietiging van het luisteren en van de communicatie die kenmerkend is voor trauma. Kunst heeft het vermogen om het in nevels gehulde verleden van een trauma te doen herleven via een dialoog in het heden. Door het scheppen van een duurzame, getuigende 'ander', die de realiteit van de traumatische gebeurtenis bevestigt, kan de kunstenaar een structuur of aanwezigheid bieden die het verlies van de innerlijke ander tenietdoet en daardoor vorm geeft aan chaos. Door zo'n vorm kan de kunstenaar trauma 'kennen'.

Intuïtief, zo niet bewust, wist de Cambodjaanse jongen dat het proces van getuigenis afleggen en van het schrijven van zijn boek hem misschien in staat zou stellen zich zijn herinneringen opnieuw toe te eigenen en daarmee de identiteit te herwinnen die hij verloren had. Kunst die over trauma gaat, biedt echter ook nog een andere serie mogelijkheden; ook met de gebleken weerstand van de jongen dient rekening te worden gehouden. Zijn weerstand wijst op de mogelijke grenzen aan het vermogen van kunst om traumatische ervaringen te representeren. Het is inderdaad mogelijk dat een traumatische ervaring de parameters van de normale levensomstandigheden zover te buiten gaat, dat kunst zich er niet meer voor leent de ervaring opnieuw op te roepen, te analyseren of te reconstrueren: iemand die deze grenzen overschrijdt kan wellicht niet meer terugkeren, getuige de suïcide van vele prominente kunstenaars die getracht hebben in hun werk trauma te behandelen. Bij pogingen tot weergave en hernieuwde inbezitneming door middel van kunst kan men stuiten op het opnieuw benadrukt worden van de eigen verschrikkelijke

leegte - op wat Nadine Fresco het 'duizelingwekkende zwarte gat' heeft genoemd (1984, p. 418). De kunst van trauma omvat een dubbele kern, een van getuigen maar ook een van leegte. Adorno heeft in een beroemde uitspraak de precaire maar noodzakelijke rol van kunst in het streven met trauma om te gaan, als volgt omschreven:

om na Auschwitz nog lyrische poëzie te schrijven is barbaars ... Maar [het] blijft ook waar dat *de literatuur zich tegen dit oordeel moet verzetten* ... Tegenwoordig kan het lijden vrijwel alleen in de kunst nog zijn eigen stem vinden en zijn eigen troost, zonder er onmiddellijk door te worden verraden (1962, p. 313).

Shoshana Felman geeft als commentaar:

Alleen kunst kan voortaan de gelijke zijn van haar historische onmogelijkheid ... [Kunst] alleen kan de taak van het huidige denken op zich nemen en voldoen aan de ongelooflijke vereisten van het lijden ... en niettemin ontsnappen aan het subtiele, alomanezige en bijna onvermijdelijke culturele verraad van zowel de geschiedenis als de slachtoffers (1992, p. 34).

De indirecte en dialogische aard van de kunst van trauma

Aharon Appelfeld, die als kind de holocaust overleefde en nu de beroemdste Israëlische auteur van fictie over de holocaust is, merkt op dat na de bevrijding uit de kampen,

de combinatie van de onmogelijkheid je ervaringen uit te drukken en van het schuldgevoel tezamen stilte creëerde ... de essentie zal altijd blijven liggen in die sfeer die geen expressie kan omvatten (1990, p. 32).

Dit moge grotendeels waar zijn, maar toch raken overlevenden van trauma of kinderen van overlevenden, niettegenstaande deze stilte, vaak betrokken in een voortgaande dialoog met het trauma die hen er, bewust of onbewust, toe brengt zich te gaan uitdrukken via kunst. De kunstwerken die door zo'n dialoog tot stand komen, bevatten onvermijdelijk een latent maar krachtig appèl dat de toeschouwer of lezer ertoe dwingt zelf een dialoog met het trauma aan te gaan. Zulke kunstwerken leggen veel bloot op indirecte wijzen: vaak ontstaat de meeste betekenis door lege ruimten, stiltes en omissies (bijvoorbeeld pauzes in orale getuigenissen of fysieke gaten in schilderijen).¹ Sommige artistieke vormen kunnen inderdaad *wijzen* op 'die sfeer', op de psychologische kernen waarin de diepste effecten van het trauma verankerd zijn - die kernen die voor het individu het meest persoonlijk en bijzonder zijn. In wezen kan de kunst van trauma slechts door haar indirecte en dialogische aard de leegte die de kern van trauma vormt, benaderen, terwijl de overlevende toch de mogelijkheid wordt geboden van weer in bezit nemen en herstel.

Tot zulke kunst behoort de poëzie die Paul Celan schreef *na* wat misschien zijn beroemdste werk blijft, de *Todesfuge*

[Duits voor 'Doodsfuga']. Celan, die ontsnapte aan deportatie naar het concentratiekamp waar zowel zijn vader als zijn moeder werd vermoord, werd naar een dwangarbeiderskamp gestuurd waar hij op miraculeuze wijze aan de dood ontsnapte. *Todesfuge* werd geschreven in 1944-1945, waarschijnlijk toen hij nog in het kamp was. Hieronder hebben we de slotpassage van Michael Hamburgers Engelse vertaling van het gedicht aangehaald:

Black milk of daybreak we drink you at night
we drink you at noon death is a master from Germany
we drink you at sundown and in the morning we
 drink and we drink you
death is a master from Germany his eyes are blue
he strikes you with leaden bullets his aim is true
a man lives in the house your golden hair Margarete
he sets his pack on to us he grants us a grave in
 the air
he plays with the serpents and daydreams death is
 a master from Germany

your golden hair Margarete
your ashen hair Shulamith (1980, pp. 51-3).²



Paul Celan

Todesfuge werd zo om zijn muzikaliteit en schoonheid geprezen dat Celan zich realiseerde dat het esthetische aspect van het gedicht de getrouwheid aan de ervaring van trauma in de weg stond: de schoonheid van het gedicht nam alles in beslag. Daarom, zo schrijft Felman, 'keerde Celan zich tegen zijn vroege gedicht, hij weigerde het te laten herdrukken in latere verzamelbundels en legde zich in zijn schrijfstijl toe op minder expliciete, minder melodieuze, meer verstoorde en verstorende elliptische verzen' (1992, p. 35). Het volgende gedicht is een voorbeeld van die latere stijl:

NO MORE SAND ART, no sand book, no masters.
Nothing won by dicing. How many
dumb ones?
Seventeen.

Your question - your answer.
Your song, what does it know?

Deepinsnow,
 Eepinow
 Ee-i-o (Hamburger, 1980, p. 191).³

Felman schrijft:

Om de mogelijkheid van een esthetische, dronken betovering door haar eigen regels te voorkomen, verwerpt de latere poëzie in haar taal niet zozeer haar muzikaliteit en zang - die voor Celan het wezen van de poëtische taal blijven uitmaken - maar

een zeker, vooraf vastgelegd soort van herkenbare melodieuze muzikaliteit. In Celans eigen woorden, 'wantrouwen' de versregels voortaan 'het schone ... ze staan erop dat hun "muzikaliteit" geplaatst wordt in een domein dat niets meer gemeen heeft met dat "melodieuze geluid" dat min of meer ongehinderd weerklonk naast de grootste verschrikking. Het doel van deze taal is precisie, bij alle onveranderbare multivalentie van de expressie. Zij transfigureert niet, zij poëtiseert niet, zij noemt en plaatst' (1992, p. 35).

Neem de volgende regels uit Celans gedicht *Etched Away*:

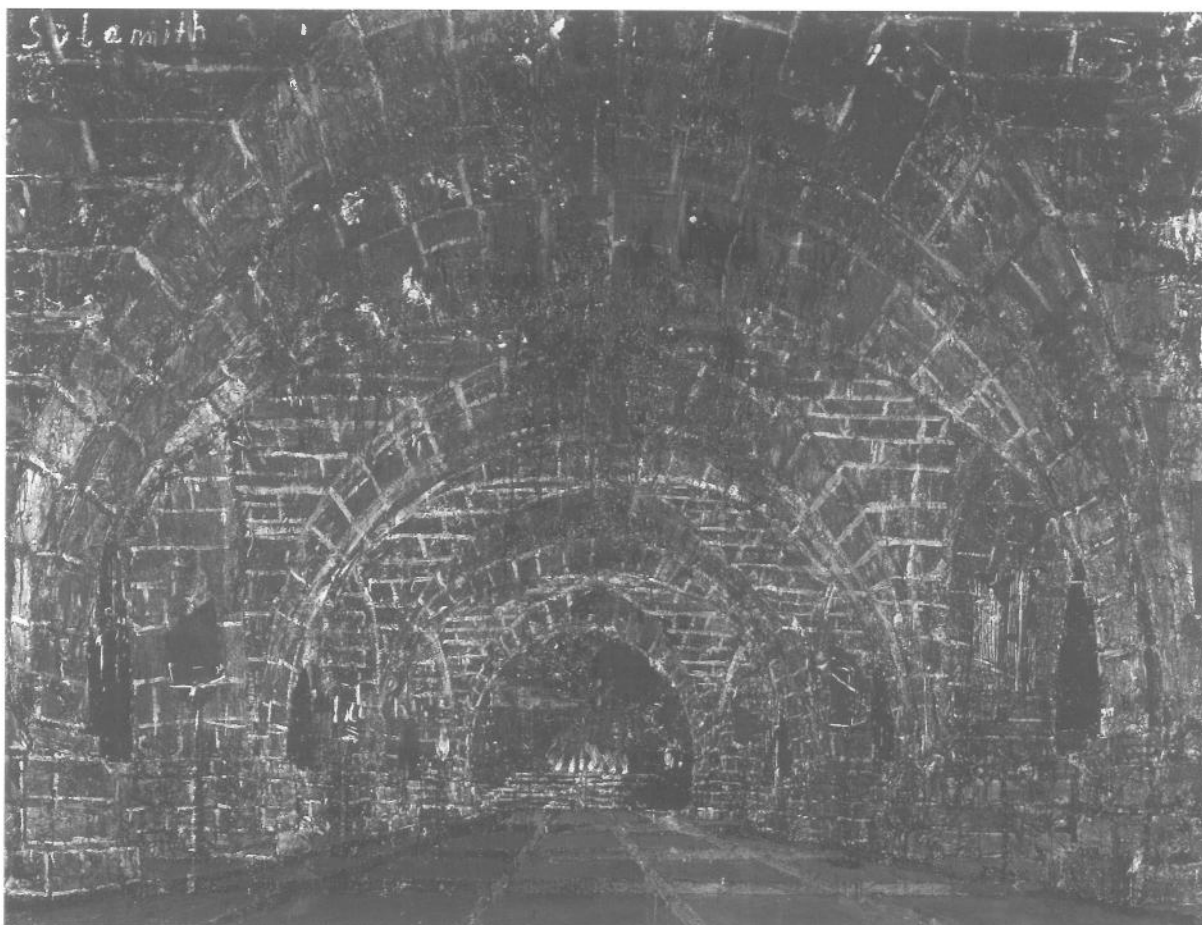
Deep in Time's crevasse
by the alveolate
waits, a crystal of breath,
your irreversible
witness (Hamburger, 1980, p. 189).⁴

Deze regels verwijzen naar iets dat niet gezien kan worden, slechts verbeeld. Het nodigt de lezer uit de sprong te maken ('diep in de gletsjerspleet van de tijd') in het noemen en plaatsen, in het pogen het trauma te kennen ondanks de weerstand tegen dat kennen van buitenaf en van binnenuit.

Anselm Kiefer, een Duitse schilder geboren in het laatste jaar van de Tweede Wereldoorlog, is weliswaar geen overlevende of kind van overlevenden maar wel een kunstenaar die op gedreven wijze worstelt met de historische gebeurtenissen in zijn geboorteland en in de rest van de wereld. Zijn kunst omvat thema's als het traumatisch herinneren van het slachtoffer en het selectieve herinneren van de wijdere samenleving. Op een schilderij uit 1983 met de titel *Sulamith* (in het Engels 'Shulamite'), een naam die ontleend is aan Celans *Todesfuge*, staat een verborgen crypte die afgebeeld is als een gedenkteken waarvan de vorm een door Kiefer gekozen aanpassing is van Wilhelm Kreis' Begraafeniszaal voor de Grote Duitse soldaten. De crypte vertoont een griezelige overeenkomst met de verbrandingsovens van de nazi's. In zijn boek *Anselm Kiefer* schrijft Mark Rosenthal:

Hoewel het crypte-achtige bouwwerk er nu enigszins beschaaft uitziet, suggereren het geblakerde plafond en de [naam 'Sulamith' die bovenaan het schilderij is gekrabbeld] dat de transformatie [van oven tot gedenkteken] snel en slordig heeft plaatsgevonden en nog niet helemaal is voltooid (1987, pp. 115-119).

De verkoolde muren, de zwart gemaakte ramen en de 'claustrofobische ruimte waarvan het einde gesloten is' (p. 119), een ruimte die iets weg heeft van een zwart gat, dat alles verwijst naar de onvatbaarheid van de herinnering aan de nazigewelddaden en hun blijvende erfenis - naar de onmogelijkheid om de gebeurtenissen naar het verleden te verwijzen. Met *Sulamith* probeert Kiefer te verbeelden hoe traumatische herinnering het zelf en de



De verkozide muren, de zwart gemakte timen en de 'kruisige'
 'Sulamith' (Anselm Kiefer, 1983). Origineel formaat 290 x 370 cm.

geschiedenis misvormt en verminkt onder de continuïteiten die aan de oppervlakte verschijnen. Zoals Mark C. Taylor schrijft: 'Door dit gat gaan [dat wil zeggen het ontoegankelijke gat in het schilderij aan het einde van de geheime tunnel] betekent de benadering van een verleden dat nooit aanwezig was' (1992, p. 302).

Claude Lanzmanns *Shoah* is een ander voorbeeld van een kunstwerk waarvan de grootste kracht niet direct maar subtiel en indirect tot uitdrukking komt - door sporen die verwijzen naar de innerlijke ervaring van trauma. In een gedeelte van de negen uur durende film, die bestaat uit interviews met overlevenden, daders, omstanders en andere getuigen van de holocaust, interviewt Lanzmann Simon Srebnik in Chelmno, Polen. Srebnik is een van de twee overlevenden van de 400.000 joden die naar het dodenkamp Chelmno zijn gebracht. Op een bepaald punt tijdens het interview komen Lanzmann en Srebnik aan bij een kerk waar een groep oudere Polen staat. Deze Polen herinneren zich Srebnik die als jongen gedwongen werd te zingen voor de Duitse soldaten die de stad bezetten. Gedurende deze scène voor de kerk brengen Lanzmanns krachtige aanwezigheid en zijn vragen een werkelijke heropvoering van het trauma teweeg, misschien wel meer dan gedurende enige andere scène in de film. De kijker kan, in nauwelijks verhulde vormen, de weerstand tegen het weten doorzien en hoe het slachtoffer het zwijgen wordt opgelegd en beschuldigd wordt, wat zo kenmerkend is voor zowel de zwijgende omstanders als de directe daders van de holocaust. Srebnik, tegen wie de Polen aanvankelijk zeggen dat ze blij zijn hem levend en wel terugzien, wordt op het scherm langzaam bedolven, eerst voor het gehoor waarbij wat hij zegt verloren gaat in het gepraat van de Poolse vrouwen, en vervolgens ook bijna voor het gezicht wanneer hij schuilgaat achter de organist van de kerk die uit de kring naar voren komt om zijn 'ware' versie te geven van de reden voor de moord op de joden. De organist, de heer Kantorowski, citeert met nadruk de laatste woorden van een rabbi tot zijn gemeente die voor executie bijeengedreven is door de nazi's:

Dus die rabbi zei dat zo'n tweeduizend jaar geleden de joden de onschuldige Christus ter dood veroordeelden. En toen ze dat deden, riepen ze: 'Laat zijn bloed over ons hoofd komen en over dat van onze zonen'. En toen zei die rabbi tegen hen: 'Misschien is nu de tijd daarvoor gekomen, laten we dus niets doen, laten we gaan en laten we doen wat van ons gevraagd wordt' (Lanzmann, pp. 99-100).

Deze scène is, net als alle andere in de film, volledig ongepland en verloopt zonder script, maar de structuur die aangebracht wordt door de aanwezigheid van Lanzmann en zijn camera zet zowel de keten van zich ontvouwende gebeurtenissen in beweging als de registratie daarvan.

Door de 're-executie' van Srebnik die zich in deze scène voltrekt, vangen we een, zij het indirecte, glimp op van diens innerlijke ervaringen toen hij aanwezig was bij het vergassen en verbranden van zijn mede-joden, een ervaring die ten grondslag ligt



In het midden Simon Srebnik
(uit 'Shoah', Claude Lanzmann)

aan het soort stilte en innerlijk isolement, zelfs in de fysieke aanwezigheid van anderen, die we op het scherm herbeleefd zien. Dit indirecte verwijzen naar betekenissen uit het verleden is een essentieel element van de kunst van trauma, waarbij het doel niet is om een gebeurtenis 'objectief reëel' af te beelden maar om een beschermde ruimte te scheppen waarbinnen de herinnering van de traumatische ervaring een aanvang kan nemen, hoe hortend ook. In *Shoah* wordt die beschermde ruimte geschapen door de afwezigheid van foto's en beelden van de gewelddaden van de Holocaust die gewoonlijk in documentaires voorkomen. Verder dan een leeg landschap, een architectonisch model of een studioreplica gaat Lanzmann niet in directe representatie van de gebeurtenissen. De kracht van de film ligt inderdaad in zijn stiltes - in woorden die werkelijk geluid slechts in echo weergeven en in gebaren die bewegingen uit het verleden slechts imiteren. Kunst van dit type herinnert ons eraan dat documentatie en officiële archieven, hoezeer ook van essentieel belang voor de geschiedenis en het sociale bewustzijn, vaak functioneren als dekherinneringen die bewust of onbewust fungeren om de confrontatie met de meer innerlijke aspecten van de verschrikking van de gedocumenteerde gewelddaden te verbergen en te weerstaan. Lanzmanns aanwezigheid en zijn formidabele boeiende kracht in *Shoah* zien kans een emotionele setting te scheppen waarin het voor de slachtoffers minder nodig is zich voor hun ervaringen te verbergen. Fragmenten van het innerlijke leven met trauma krijgen zo de gelegenheid tot uitdrukking te komen en zich samen te voegen.

Door de aandacht te vestigen op wat 'tussen de regels' staat en onder de vele oppervlakken van het gebeuren, kunnen Celans gedichten, Kiefers schilderijen, Lanzmanns film en andere voorbeelden van de kunst van trauma dienen om het verhaal en de verbinding te herstellen waardoor de overweldigende fragmentatiekrachten, die inherent zijn aan trauma, worden getrotseerd. De helende kracht van zulke kunst, die we hebben beschreven als een gevolg van haar indirectheid, veronderstelt ook nog een andere eigenschap: namelijk dat zij 'dialogisch' van aard is, zowel in haar wording als in haar effecten. De dichteres-overlevende Anne-Marie Levine heeft, in een commentaar op enige autobiografische geschriften die zij niet als kunst beschouwde, het volgende betoogd: 'Iedereen heeft een verhaal en elk verhaal is interessant. Maar niet iedereen heeft een gezichtspunt over en binnen dat verhaal.' Dat gezichtspunt maakt 'het verhaal' tot kunst en impliceert zowel een dialoog met het zelf als de mogelijkheid van een dialoog met het publiek. Kunst die niet zo'n innerlijk gezichtspunt bevat, vormt niet meer dan een neerslag en kan op haar best de meer oppervlakkige aspecten van trauma uitdrukken of vertegenwoordigen omdat zij poogt met trauma om te gaan vanuit het 'normale' of conventionele perspectief van een bepaalde samenleving of cultuur. In wezen wordt dan geen aandacht besteed aan de fundamentele breuk tussen trauma en cultuur. In de dialogische kunst van trauma echter wordt een ruimte buiten dit beperkte conventionele perspectief gevonden of geschapen, die het mogelijk maakt een ander, meer geïndividualiseerd en authentiek perspectief tot stand te brengen van waaruit het mogelijk wordt zich van het trauma bewust te worden, het te representeren en te 'kennen'. Lanzmann en zijn camera scheppen een ruimte voor vele simultaan gevoerde dialogen - dat wil zeggen tussen interviewer en getuige, tussen deze beiden en het verleden, tussen de vertaler en de interviewer en tussen al deze figuren en het publiek dat naar het scherm kijkt. Deze ruimte schept de mogelijkheid het 'normale' perspectief te verlaten, terwijl een nieuw kader tot stand komt, dat meer resonant met de onderdrukte waarheid van het trauma en deze als het ware opnieuw opvoert. Lanzmann slaagt er daadwerkelijk in de aanwezigheid van 'de onherroepelijke getuige' (om Celans term te gebruiken) op te roepen, de 'ander' die de ooggetuigen en het publiek in staat stelt 'af te dalen' 'diep in de gletsjerspleet van de Tijd', waardoor het verleden opnieuw kan ontstaan in het heden. Het bestaande kader, dat de traumatische herinnering indamt, kan dan geleidelijk aan oplossen.

Zoals de dynamiek van *Shoah* onderstreept, wordt de kunst van trauma tot stand gebracht door de aanwezigheid van een dialogische relatie en vergemakkelijkt zij de continuering van deze relatie met toeschouwers en lezers. Zoals bekend was Anne Franks dagboek geschreven als een dialoog met 'Kitty'. Celan gebruikt het Duitse woord '*du*' ('jij' in het Nederlands) 400 keer in zijn gedichten. Het wezenlijk dialogische aspect van de kunst van trauma stelt in staat verder te gaan dan de impasse van het denken waar traumatische gebeurtenissen, zoals bijvoorbeeld de ho-

locaust, vaak toe leiden en fungeert zo als een tegengif tegen het uitvlakken en vernietigen van 'de ander', wat zowel de kern als de zichzelf continuerende erfenis van trauma is. De 'indirecte' en 'dialogische' kenmerken van de kunst van trauma gaan in hun werking vaak samen: de overeenkomstige stiltes en gaten die voorkomen in dergelijke kunst, waarin een aanwezigheid ontstaat uit een afwezigheid, worden tot gebieden waarin een creatieve dialoog wordt aangegaan met de toeschouwers en de lezers. Appelfeld (1994) geeft een voorbeeld van het schrijven van een kroniek over trauma dat door zijn eigen structuur het 'kennen' onderdrukt. Hij schrijft:

Als je de vele verzamelingen ooggetuigenverslagen die over de holocaust geschreven zijn, leest, zie je meteen dat ze in werkelijkheid vormen van verdringing zijn die tot doel hebben de gebeurtenissen in de juiste chronologische volgorde te plaatsen. Ze bevatten geen introspectie noch iets wat daarop lijkt maar ze weven vele externe feiten samen om de innerlijke waarheid te versluieren (p. 14).

Appelfeld beweert dat het schrijven van deze memoires veelal voortgedreven wordt door strikt vast te houden aan wat hij 'dwangmatige herinnering' noemt, een dekkerinnering, die door de verteller vastbesloten wordt voorgesteld als 'de hele waarheid'. Het afwijken van deze 'herinnering' wordt zelfs als 'zondig' ervaren (pp. xi-xii). Hoewel oprechte verslagen, zijn de geschriften die geproduceerd zijn door vast te houden aan de 'dwangmatige herinnering' slechts in staat de oppervlakte van de ervaring bloot te leggen; ze verliezen hun kracht om indruk te maken op de hedendaagse levende wereld.⁵ Het opstapelen van 'feit op feit' (p. xiii) geeft deze verslagen de schijn van waterdichte verhalen, die geen ruimte laten voor persoonlijke verkenningen. Zo komt men vaak op een dood spoor. Wanneer kunst wordt geproduceerd binnen een systeem waarin strak vastgehouden wordt aan de 'dwangmatige herinnering', wordt het leven in het heden ontkend, waarbij zelfs vaak het eigen recht om te oordelen en te leven wordt geminimaliseerd uit eerbied voor de schijnbaar overweldigende macht van het trauma. Wanneer geschreven memoires tot stand komen via de 'dwangmatige herinnering' kunnen ze, zoals de meeste geschiedenisboeken over traumatische gebeurtenissen, slechts 'een beperkte reikwijdte' hebben, waarbij de toegang tot de innerlijke werkelijkheid van de gebeurtenissen wordt ontkend door oppervlakkige toeschrijvingen van oorzaak en gevolg. Bovendien sluit de aard van het strikt handhaven van de 'dwangmatige herinnering' de ontwikkeling van een dialogische relatie uit en belemmert aldus het herstellen van verbindingen met anderen en zichzelf in het heden. Om een vorm te scheppen die de innerlijke aspecten van trauma doeltreffend representeert en communiceert, is het noodzakelijk de memoires, de 'objectieve' feiten van de geschiedenis, te onderwerpen aan een 'daad van verbeelding' - die in het heden gelokaliseerd is en die de eigen kracht van de vrijheid in het heden bevestigt.

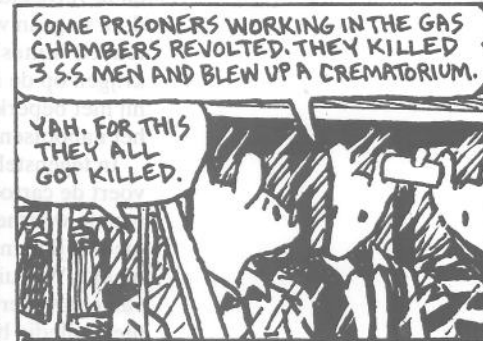


Een voorbeeld van een kunstwerk dat dit proces duidelijk laat zien, wordt gevormd door de beide boeken van Art Spiegelman, *Maus* en *Maus II*. Geredigeerd in de vorm van een strip presenteren de boeken de getuigenis van de vader van de auteur, Vladek, een overlevende van Auschwitz, alsook het proces van het geven en ontvangen van die getuigenis. Vladek Spiegelmans getuigenis gaat over de omstandigheden en handelingen die leidden tot zijn deportatie naar Auschwitz en zijn overleving daarvan. Het is in wezen niet introspectief en zou waarschijnlijk niet veel zeggingskracht hebben wanneer het verbatim was weergegeven. In de vorm van de cartoon kunnen we echter vatten dat er veel meer achter de ervaring steekt dan wat de 'memoires' zelf beschrijven. In Art Spiegelmans uitbeelding van de geprikkeldheid, de dwangmatige rituelen en de manipulatieve gewoonten van de bejaarde vader enerzijds en de uitbeelding van zijn eigen leven, zijn met conflicten beladen relatie met zijn vader en zijn eigen strijd om de *Maus*-boeken te kunnen schrijven anderzijds, richt hij de aandacht evenzeer op de moeilijkheden uit het heden als op die uit het verleden. Door bovendien zijn eigen onzekerheid en de vragen die daaruit voortvloeien oprecht uit te beelden, geeft de 'daad van verbeelding' van de auteur (dat wil zeggen: het 'redigeren' van zijn vaders getuigenis) de lezer als het ware 'permissie' om vragen te stellen die tot een groeiende dialoog leiden. Het boek is een spiegel voor de herinnering, die zelf een spiegel is; en zo hebben we een eindeloze reeks spiegels die tegenover elkaar staan en die de lezer de vrijheid geven te kijken en te verbeelden zover hij of zij wil. Zo wordt de lezer geprikkeld door te gaan waar de auteur ophoudt (in de onvermijdelijke 'gaten' en 'stiltes' in de tekst), door te gaan in het streven greep te krijgen op de innerlijke aspecten van de gebeurtenissen en wordt hij niet beperkt tot het slechts vatten van de oppervlaktefeiten en het nabootsen van conventionele reacties.⁶

In tegenstelling tot wat we intuïtief geneigd zijn te denken, voert de cartoonvorm van de *Maus*-boeken ons niet verder weg van de waarheid maar brengt hij die juist naderbij, door de vermenselijkte interactie met de personages die mogelijk wordt gemaakt. Wat uiteindelijk overkomt, is het verlangen en de liefde van een vader die, door zijn verliezen die hem gewond hebben, niet volledig bij machte is zijn verlangens te voelen en uit te drukken. In plaats daarvan moet hij die gevoelens kanaliseren door autoritair-utilitaire verklaringen (met andere woorden: hij drukt zijn liefde voor en zijn behoefte aan zijn zoon uit door vol te houden dat de vakantiebungalow die hij met zijn zoon wil delen al betaald is en het dus geen extra geld zal kosten om samen te zijn). Net zo zien we het gespiegelde verlangen van een zoon die benadrukt dat hij alleen het verhaal van het verleden wil horen en daarna zo snel mogelijk wil opstappen teneinde de aanwezigheid van de gewondheid, die zo alomvattend is, minder te voelen.

Het gebruik van ooggetuige-materiaal, zoals in Spiegelmans *Maus*-boeken en in Lanzmanns *Shoah*, brengt een element van 'het reële' in het kunstwerk.

And so...



Dit effect wordt ook bereikt door Kiefers gebruik van werkelijke stoffen - zand, stro, aarde, lood, ijzer, jute en karton, vrij vermengd met olieverf en acryl - en de wijze waarop hij zijn schilderijen werkelijk schroeft en er scheuren in maakt. In het proces van het scheppen van kunst van trauma treedt de kunstenaar, als behoeftige van de waarheid en van de onmogelijkheid van volledig begrip en representatie, terug in de authentieke rol van redacteur. Hij stelt bewijsmateriaal in staat voor zichzelf te spreken door gebruik te maken van creatieve ruimten, gaten en stiltes, zonder het proces voortijdig af te sluiten door het opdringen van een traditionele esthetische vorm. Zoals Andrew Weinstein in een commentaar op het werk van Spiegelman en Lanzmann schrijft: in plaats van 'een geünificeerde creatieve visie aan hun materiaal op te leggen ... geven [de kunstenaars] hun gezag over aan het materiaal door het bijzondere karakter ervan bepalend te laten zijn voor de vorm van hun werk' (1994, p. 189). Het gebruik van bronnenmateriaal in kunst is een krachtige manier om de realiteit van een trauma te erkennen en te bevestigen. Deze realiteit werkt tegen de al even sterke politieke, sociologische en psychologische krachten die bevorderend werken op de onderdrukking, verdringing en ontkenning van gebeurtenissen, die zich per definitie buiten het domein van de normale menselijke ervaring en het normale menselijke begrip bevinden.⁷ Inderdaad moet het vermogen van de kunst van trauma om 'betekenis te genereren in ontvankelijke geesten', zoals Rose het zegt, op het diepste niveau geen betrekking hebben op de illusoire aard van artistieke expressie maar op haar rol in het erkennen van de werkelijkheid van het trauma, waardoor het proces van herontdekking van 'het reële' in zowel de getuige als de overlevende in beweging kan worden gezet.

Kunst en overleven

De kunst van trauma dient ruim gedefinieerd te worden zodat de definitie niet alleen beperkt blijft tot de traditionele vormen van kunst zoals literatuur, muziek en beeldhouwkunst. De definitie dient zo drastisch uitgebreid te worden dat 'daden van verbeelding', die spontaan voorkomen binnen het proces van overleven zelf, er ook onder vallen. Dergelijke daden van verbeelding kunnen zich voordoen bij pogingen de traumatische ervaringen te 'kennen'. Die gebeurtenissen brengen een emotionele weerklink teweeg die een parallel vertoont met de weerklink die teweeggebracht wordt door conventionele kunstvormen en volgens ons zijn deze op zichzelf een vorm van kunst. Wanneer iemand een traumatische ervaring ondergaat, is de enige manier waarop hij een band tussen het zelf en de innerlijke ander kan handhaven het in stelling brengen van zijn innerlijke vermogen vorm te geven en ordening aan te brengen in de dwingende 'feiten' waarmee hij wordt geconfronteerd. Kunst helpt te overleven (en te herstellen) doordat deze iemands visie verruimt en doordat zij alternatieve perspectieven en wijzen van zien biedt. Deze speciale categorie van de kunst van trauma, evenals de categorie die tastbare kunstwerken oplevert, 'dwingt de geest verder te gaan dan de directe ervaring en hoe sterker zij dat doet, hoe verder het

Pagina 68:

Fragment uit MAUS II: A SURVIVOR'S TALE
(Art Spiegelman)*

domein van het mogelijke geopend wordt' (Rose, 1995). Een overlevende van Auschwitz beschreef in haar op video opgenomen getuigenis dat iedere morgen wanneer de zon om 'vier uur, half vijf opkwam ... het net was of het de zon niet was. Ik zweer dat hij niet stralend was, hij kwam mij altijd voor als rood; hij was voor mij altijd zwart.' Zo onderging deze vrouw het leven in Auschwitz, een daad van verbeelding veranderde (vermoedelijk onbewust) de externe wereld, een wereld die van elke betekenis ontdaan dreigde te worden. De daad van verbeelding versterkte de ervaring en verleende er een diepere betekenis aan, zij het een verschrikkelijke. Haar beeld kan noch als een illusie noch als delusie omschreven worden maar moet veeleer gezien worden als iets wat wijst op een diepere realiteit, op een radicale transformatie van het universum in de ogen van het slachtoffer.

Een ander voorbeeld van het gebruik van kunst, van een daad van verbeelding, om te kunnen overleven komt van Helen K. Helen K., een tiener toen de oorlog uitbrak, was met haar echtgenoot (met wie ze in het getto trouwde) de enige van haar familie die de holocaust overleefd had. In haar mondelinge getuigenis merkte zij op: 'Soms lig ik 's nachts in bed en kan niet geloven wat mijn ogen gezien hebben.' Ze vertelt over haar dertienjarige broer die in haar armen in een overvolle goederenwagon door verstikking gestorven is. Op het moment dat ze visueel en fysiek waarnam dat een familielid doodging, bezwoer ze zichzelf: 'Ik zal leven'. Ze getuigt: 'Ik zei tegen mezelf: "Ik wil één dag na Hitler, één dag na het einde van de oorlog leven."' We moeten ons afvragen waar deze vastberadenheid vandaan komt. Geconfronteerd met de dood, met een situatie waarin alle betekenis en vertrouwen van voorheen tenietgedaan zijn, reageerde dit jonge meisje met een vertrouwen dat vorm gaf en betekenis verleende aan de willekeurige wrede heden die zich om haar heen afspeelden. Dit is geen oppervlakkige betekenisgeving. Zij poogt geen 'redenen' te vinden voor deze willekeurige en onrechtvaardige gebeurtenis. Zij bezwijkt ook niet voor de volstrekte leegte en het verlies aan betekenis die het trauma impliceerde. Het is veel eerder zo dat in de verwoording van haar overtuiging dat ze zal overleven om Hitler zelf te overleven ze belangrijk wordt en betekenisvol, en als zodanig getuigt het van haar zuivere begrip en vastberaden trotseren van de psychologie die Hitler de joden wilde opleggen, dat wil zeggen: dat elk maar een nummer is en zijn lot verdient. Helen K. had het gevoel dat ze des te meer verdiende te overleven *juist vanwege* de dood van degenen die haar zo na stonden. Niet alleen haar broer, ook haar baby en haar schoonzuster waren in haar armen gestorven.

Evenals in de kunst van trauma waarbij de aanwezigheid van de 'ander', de 'onherroepelijke getuige' in het gedicht van Celan, reëel is en niet illusoir, wordt in de daad van verbeelding een werkelijke verbinding gelegd, analoog aan de verbinding waaruit het diepe inzicht voortvloeide dat aanleiding was voor Helen K.'s vastberadenheid in aanwezigheid van de dood. Een bepaalde innerlijke kennis zag kans boven te komen in het bewustzijn, dwars door de fysieke en psychische leugens heen die de slachtoffers



Zonder titel (Chaja Polak / foto: Arje Plas). Potloodtekening - origineel formaat 45 x 32 cm.

gedicteerd werden door de beulen. Het was in zekere zin een heropstanding van het reële. Hoewel je geneigd zou zijn te stellen dat Helen K.'s overtuiging dat ze Hitler zou overleven volledig gebaseerd was op een niet te kennen vermoeden, is het in feite noch een fantasie noch een illusie. Via de daad van verbeelding, die een kader vormde voor het kennen en begrijpen van de dodelijke en willekeurige en maar al te echte omstandigheden waarin zij zich bevond, kwam ze tot een besef van haar intieme, ontegenzeggelijke en hechte band met het leven. Dit vermogen de onmiddellijke fysieke werkelijkheid te ontstijgen via een soort poëtisch verzet heeft *mogelijk* het meisje in staat gesteld de kampen te overleven ondanks fysieke aftakeling. Ze vertelde: 'Na de bevrijding ... werd ik onderzocht door een Russische arts. Hij zei: "Onder normale omstandigheden zou je niet overleefd hebben ... het is een medisch wonder dat je nog leeft."'

De strijd om en de grenzen van representatie

De veelal onbewuste en verborgen strijd tegen sprakeloosheid die het onvermijdelijke gevolg is van een poging een groot psychisch trauma te representeren en te verwoorden, blijkt uit het werk van de hedendaagse Amerikaanse dichteres Anne-Marie Levine, die als kind overleefde. Levine was een dag voordat Hitler troepen België bezetten met haar ouders haar vaderland ontvlucht. Na aankomst in de VS vestigden haar ouders zich in de welgestelde Californische voorstad Beverly Hills, die voor veel vluchtelingen een tweede huis werd.

In haar autobiografische gedicht *Kinderszenen* schrijft Levine:

There were exiled writers too Brecht Werfel
 Thomas Mann
 Adorno Lion Feuchtwanger I didn't know
 about them
 I didn't know I was one of them My parents
 found this futile
 paradise when I was small They brought their
 books and their
 paintings and their language and their music to a
 place where
 only other exiles would recognize them But they
 were happy
 in the seasonless sunshine I was the displaced
 person, the
 inheritor of exile, the refugee who didn't know it
 As the
 children of survivors are said to dream the night-
 mares of their
 parents, I inherited nameless fears My parents
 wanted to forget
 I dreamed of transcendence My dreams
 made them afraid
 again Their child was born on Kristallnacht,
 night of the shattered
 glass Will her voice be heard?⁸

In een recent interview in *Le Monde* (26-04-1995) vertelt Levine dat er in hun nieuwe woonplaats:

Nooit over de holocaust gerept werd, niet thuis en ook niet op school ... Elke nacht had ik verschrikkelijke nachtmerries. Mijn ouders waren verbijsterd. Was mijn wanhoop niet ongegrond in het volmaakt beschermde leven van Beverly Hills? Ik was een smet, de enige schaduw op een licht doek. Zij wilden vergeten en ik weerhield ze daarvan. Ik had hun onderbewuste geërfd. Het was duivels.

De angst van de ouders van de dichteres maakte de herinnering aan haar ervaring tot verboden kennis waardoor deze uit het bewustzijn weggesneden werd. In plaats van de ervaring te bezitten als een bewuste vorm van kennis werd zij erdoor bezeten in de vorm van nachtmerries. Zelfs in haar volwassen leven is het haar alleen in haar nachtmerries niet verboden te 'kennen'. Vertaling van dit 'weten' in een artistieke expressie is haar manier van omgaan met deze angstaanjagende en spookachtige waarheid van het door haar ervaren trauma. Levine's werk, dat naast poëzie ook optredens als concert-pianiste omvat, vormt een illustratie van de wijze waarop de kunst van trauma een dubbele kern omvat. Terwijl ze bezig is met het maken van kunst is er een getuige die de kennis, opgeslagen in haar onbewuste herinnering, accepteert en die haar steunt; wanneer externe grenzen en verboden worden opgelegd aan haar artistieke expressie kan 'kennen' aanleiding zijn tot een staat waarin ze zich geïsoleerd voelt, afgesneden van de mogelijkheid haar nachtmerrie aan de buitenwereld te communiceren, in zekere zin gedwongen *in* haar nachtmerrie te leven. De mate waarin er grenzen gesteld worden aan haar artistieke expressie is bepalend voor de mate waarin ze geïsoleerd blijft en haar kwellende angsten naamloos blijven. Op dezelfde wijze blijft het trauma dat Levine als kind onderging zichzelf steeds opnieuw manifesteren, versterkt door de verboden van haar ouders.

De strijd om trauma weer te geven aan anderen en aan zichzelf, vergt een strijd tussen weten en niet weten, tussen het onder ogen zien van herinneringen en het verzet daartegen, herinneringen die diep begraven zijn in de geest van het individu of de maatschappij. Uiteraard fluctueert de intensiteit van de strijd met de wisselende dominantie der tegenkrachten. In dit licht moeten wij ons het volgende afvragen: kan de innerlijke ervaring van een trauma, de 'lege cirkel', ooit in zijn volle omvang gekend worden? Of bestaan er reële en onbeweeglijke grenzen aan de mate waarin pogingen trauma weer te geven, door kunnen dringen tot de innerlijke uithoeken van de traumatische herinnering? Waar liggen die eventuele grenzen? Hoe worden wij er ons van bewust?

In de droom van de analytische patiënte mevrouw A., een kind van overlevenden, beknopt weergegeven aan het begin van dit artikel, wordt gezinspeeld op de grenzen van representatie. Er was sprake van een lege cirkel; zij wist dat haar positie gerela-



teerd was aan die cirkel. Waar ze zich precies bevond, wist ze niet, maar ze voelde haar band ermee. Ze werd echter van dit centrum afgeleid door verscheidene taferelen, die, hoewel op zichzelf boeiend en soms zelfs bloedig (bijvoorbeeld gezwollen lijken drijvend in rivieren rond kastelen), toch slechts schermen waren waarachter de cirkel voor haar aandacht verborgen bleef. De analyticus reageerde op de droom met een eigen droom. Hoewel hij recht voor het centrale podium van een groot theater zat, kon de analyticus in zijn droom niet zien wat er gaande was op dat podium. In plaats daarvan werd zijn aandacht steeds afgeleid door talloze vaudeville-shows die zich op verschillende plaatsen op een roterende wand rondom het podium afspeelden en die allemaal iets grotesks uitbeeldden (bijvoorbeeld een dikke vrouw zittend vlak bij een paard, haar benen en de billen van het paard opzichtig geëtaleerd). Zijn aandacht werd getrokken door de *side-shows* en toch wist hij dat het slechts om *side-shows* ging. Onderwijl ging de centrale voorstelling door en hij had een gevoel van verlies terwijl hij hulpeloos moest toezien hoe de perifere shows zijn aandacht opeisten.

Deze twee verwante dromen doen vermoeden dat zelfs in het leven der dromen, waarbinnen de afweer zich minder sterk doet gelden, de toegang tot de donkere magnetische leegte die de kern van het trauma vormt, geblokkeerd is. De twee dromen zijn elkaars spiegelbeeld en markeren het onvermogen het gebied on-

der ogen te zien en te 'kennen' dat bepaalde grenzen van representatie en reconstructie van trauma overschrijdt, terwijl de betrokkenen wel degelijk weten dat een dergelijk gebied, voorbij die grenzen, bestaat.

Een gedicht van de joods-Hongaarse dichter Miklós Radnóti kan wellicht aantonen hoe dicht men een innerlijke representatie van trauma kan benaderen. Radnóti werd door de nazi's geëxecuteerd en zijn lichaam werd na de oorlog opgegraven uit een massagraf.⁹ Toen de vrouw van Radnóti na de Tweede Wereldoorlog naar Abda, Hongarije, ging om de feiten rond de dood van haar echtgenoot te achterhalen, ontdekte ze twee sporen van zijn dood, die plaats had gevonden tijdens een massa-executie - een van de lijkschouwer en een van Miklós Radnóti zelf. Het lijkschouwersrapport, dat hem identificeerde als lijk nummer twaalf, somt de volgende gegevens op:

Een visitekaartje met de naam Dr. Miklós Radnóti erop gedrukt ... Geboren te Boedapest, 5 mei 1909. Doodsoorzaak: [achter in de nek] geschoten. In de achterzak van de broek werd een klein opschrijfboekje aangetroffen, doordrenkt met lichaamsvocht en zwart geworden door de natte aarde. Het werd schoongemaakt en in de zon gedroogd (Forché, 1993, p. 31).

De laatste notitie in Radnóti's opschrijfboekje, gedateerd 31 oktober 1944, bevatte het andere spoor - een sigarettenvloeijsje waarop een gedicht van hem over een executie geschreven was. Het gedicht blijft op subtiële wijze dubbelzinnig over de persoon die doodgeschoten wordt, Radnóti zelf of een medegevangene naast hem:

I fell beside him; his body turned over,
already taut as a string about to snap.
Shot in the back of the neck. That's how you too
will end,
I whispered to myself; just lie quietly.
Patience now flowers into death.
Der springt noch auf, a voice said above me.
On my ear, blood dried, mixed with filth. (1944, p. 372).¹⁰

Hoe anders is deze verwoording dan het verslag van de lijkschouwer over in essentie dezelfde gebeurtenis: een executie. De lijkschouwer, een ander soort getuige, verschaft feitelijke causale, vluchtige indrukken van de executie, die hij uitsluitend registreert met de woorden, '[in de nek] geschoten'. De conditie waarin het opschrijfboekje werd aangetroffen en het feit dat het in de zon gedroogd werd, krijgen de meeste aandacht in dit verslag.

Het gedicht echter spreekt uit naam van een andere getuige. Het is het verslag van een man die oog in oog staat met zijn eigen aanstaande executie. Het gedicht nodigt ons niet alleen uit om het te lezen omwille van de psychische en esthetische elementen maar ook om ernaar *te luisteren* als getuigenis - een getuigenis van iemand die getuige is van de dood van een ander en zichzelf-

dertijd zijn eigen dood overdenkt; iemand die als dichter-historicus getuigenis aflegt van beide en van de gruwel in de geschiedenis. In zijn gedicht nodigt Radnóti ons uit, daagt ons wellicht uit, een latent geheim te onthullen dat in het verslag van de lijk-schouwer domweg nergens te vinden is.

Radnóti's gedicht, geschreven in de dreigende schaduw van de dood, neemt ons mee ver voorbij de feitelijke ooggetuige-verslagen van een executie, wellicht tot de werkelijke grenzen van de representatie van trauma. Hij schrijft vanuit zijn eigen perspectief, dat van het slachtoffer, maar op hetzelfde moment moet hij naast zichzelf gaan staan, waarbij hij eerst zichzelf projecteert in zijn medegevangene, die al gevallen is, en vervolgens noemt hij zichzelf 'Jij'. Hij kan zijn eigen aanstaande executie niet direct, van binnenuit, onder ogen zien; niettemin is hij in staat te reflecteren, hij heeft een 'gezichtspunt', niet alleen op zijn eigen executie zelf maar ook op de emoties in zijn ziel. De innerlijke dialoog van de man verleent de kracht aan het zich ontvouwende gedicht. De aanwezigheid (belichaamd door 'de stem ... boven mij') die voortvloeit uit de afwezigheid (opgeroepen door de kille zin 'van achter in de nek geschoten') stelt hem zowel in staat zijn eigen gedenkteken vorm te geven als zijn tegenwoordigheid van geest te bewaren teneinde zijn ervaring, deels van buitenaf en deels van binnenuit, vast te leggen en waar te nemen.

Wanneer kunstenaars een poging doen een trauma uitsluitend van binnenuit weer te geven, kan dat leiden tot een tweede verraad en vervreemding. De opmerking van Rose, 'Kunst "communiqueert" geen betekenissen maar genereert betekenissen in ontvankelijke geesten', bergt de impliciete boodschap in zich dat kunst een afwezigheid van betekenis genereert in geesten die op de een of andere manier overweldigend geconfronteerd worden met de lege cirkel. Zoals al eerder opgemerkt, hebben vele kunstenaars en schrijvers, zowel overlevenden als niet-overlevenden, die geprobeerd hebben iets te doen met de holocaust, zelfmoord gepleegd. Dat geldt voor Paul Celan, Primo Levi, Jerzy Kosinski, Tadeuz Borowsky, Bruno Bettelheim en, interessant genoeg, voor Sylvia Plath. *Ariel*, de laatste dichtbundel van Sylvia Plath, bevat tal van gedichten met thema's en beelden van de holocaust; de bundel werd geschreven tussen eind september 1962, een jaar na het Eichmann-proces en zijn terechtstelling, en de datum van haar zelfmoord, 11 februari 1963.

Daar er geen getuigenis is van de dood, is er slechts ruimte voor vragen en vermoedens. Moeten wij de grenzen van representatie zoeken in de pogingen van deze kunstenaars de essentie van het trauma van binnenuit te vatten, uitsluitend vanuit het gezichtspunt van het slachtoffer? Is er iets illusionerends aan kunst die poogt de lege cirkel uitsluitend van binnenuit te verbreken (dat wil zeggen: zonder de hulp van een 'ander')? En is er iets dodelijks in het gebruik van de verbeelding met betrekking tot trauma, gegeven de realiteit van het trauma en de noodzaak van de aanwezigheid van het werkelijke? Wanneer de grenzen van representatie, slechts aangestipt in de twee op elkaar lijkende dromen van patiënt en analyticus, werkelijk doorbroken worden,

raakt de kennis dat werkelijke gruwelen zich hebben afgespeeld misschien verduisterd en worden de functies van verbeelding en symbolisering zo verlamd. Dit creëert een lege ruimte, een 'zwart gat' (zoals sommige kinderen van overlevenden het genoemd hebben), zonder referentiepunt van buitenaf van waaruit ze het trauma hadden kunnen bekijken en waartoe zij hun toevlucht hadden kunnen nemen. Een magnetische kern van leegte en verlangen verduistert het leven, het gevolg is een onoverkomelijke vorm van desoriëntatie. Het is mogelijk, dat toen alle referentiepunten in het heden uit de levens van deze kunstenaars verdwenen waren, hun leven een wakende nachtmerrie werd waaruit zij slechts via de dood konden ontsnappen.

Kunst bij herstel

We willen afsluiten met een klinisch voorbeeld uit een analyse waarbij het schrijven van poëzie en korte verhalen een voorname rol heeft gespeeld. In de latere stadia van haar analyse maakte mevrouw A., wier 'lege cirkel'-droom aan het begin van dit artikel werd beschreven, vaak mee dat ze een droom had gehad, deze tijdens een zitting analyseerde, en vervolgens een gedicht schreef. De gedichten die ze schreef - en nog altijd schrijft - verschaften haar een vorm, die ze niet elders kon vinden, voor de sporen die de holocaust via haar overlevende ouders bij haar had nagelaten.

Mevrouw A., evenals veel andere kinderen van overlevenden, lijkt het trauma te kennen via bepaalde thema's. De moeder van mevrouw A. leefde volgens een aantal richtlijnen.

Toen mevrouw A. opgroeide, gaf haar moeder haar die richtlijnen door, bijvoorbeeld 'het leven speelt zich af in de zoutmijnen' of: 'dat je mannen de kont moet likken en ze vervolgens in het kruis moet trappen'. Bovendien werd mevrouw A. een 'slavendrijvers'-mentaliteit opgelegd via haar moeders boodschap dat ze 'geen baby's' moest krijgen maar in plaats daarvan uitsluitend 'boeken moest schrijven' - je kon geen gezin hebben en tevens een beroep. Mevrouw A. construeerde en onderhield 'dekverhalen' om de innerlijke waarheid en pijn van de traumatische ervaring te verbergen, die op deze indirecte manieren aan haar werden doorgegeven. Teneinde de gruwel van haar familiegeschiedenis onder ogen te zien, begon ze na twee jaar analyse gedichten te schrijven. Net als de liedjes die herinnerd worden in *Shoah*, die slechts opnieuw gezongen konden worden door de ondersteunende kracht geboden door Lanzmann en zijn camera, verschaft het domein van de poëzie mevrouw A. een arena waarbinnen herinneringen kunnen worden opgehaald, onder ogen gezien, en opnieuw beleefd. Door die herinneringen opnieuw op te roepen is ze bevrijd van de noodzaak ze weer op te voeren. Mevrouw A. zelf vond het schrijven van poëzie de belangrijkste winst van haar analyse. Zij produceerde dan ook reeksen gedichten. Een van die gedichten, getiteld 'Lo Yikaret' (Hebreeuws voor 'Gij zult niet afgesneden worden'), gaat over het gegeven dat haar moeder haar dochttertje, dat als baby was omgekomen, uit haar geheugen had gesneden - na een soort '*Sophie's Choice*'-achtige situatie waarbij de moeder gedwongen was geweest een

van haar kinderen te offeren om het leven van een ander kind te redden. Vervolgens kon het leven voor de moeder van mevrouw A. alleen gedefinieerd en voortgezet worden via de loochening van haar dode baby. Het leven van mevrouw A. was als het ware een heropvoering geworden van haar moeders wegwerken van het omgekomen kind, voor wie mevrouw A. een substituuut geworden was. Het gedicht 'Lo Yikaret', geschreven bij het Yad-Vashemgedenkteken voor de kinderen die in de holocaust gestorven waren, fungeert voor haar als een manier om zich ruimte te verschaffen, weg van van haar moeders ontkenning van verlies, de ontkenning van mevrouw A.'s dode zusje Adrian. Het gedicht verwoordt tevens mevrouw A.'s weigering zich door anderen of een idealiserend/erotisch masker te laten afsnijden van haar zoeken naar de waarheid omtrent het verleden en de herinnering, en van het herstel van verbondenheid en verzoening met de doden en de levenden.

Een deel van het gedicht luidt als volgt:

Lizard: I start the day with a warm obelisk:
A good day on baked metal,
More soothing even than skin or stone.

Adrian: Stones, small grey stones
Around the ghetto orphanage in Budapest
Where mother left me because I cried ...

Lizard: Silence is the price of basking
In monumental splendor on Hebrew
memories.
They warm my blood.

Adrian: My life trickled away during the bombings.
Too thin, too hungry to bleed
I faded, a nameless candle in the night.

Adrian's

Sister: Your blood calls unto my blood, cold
Still thin, still weak after forty-five years.
Lo yikaret! Lest you be cut off!

I search cold stones
In the hot desert sun. Dark places
Where lizards find no comfort.
A crevice beyond the reach of tablets,
Statues, commemoration halls, shelters
Cowering infants, desperate mothers.

'*Lo yikaret!*' Isaiah told the eunuchs,
The maimed, the fearful, the weak:
'If you just keep Shabbath, one covenant,
One memory, you shall have a name
A place, better than sons and daughters.
Lo yikaret. Lest you be cut off!'

Adrian, I come to this place to name you.

Adrian, *lo yikaret*.

Adrian: perished but not cut off.¹¹

Evenals Celans gedicht, noemt en plaatst *Lo Yikaret*; daardoor vermijdt het opgenomen te worden in het esthetische en graaft het dieper, voorbij de wens te vergeten, zich te koesteren in de verdovende zon, en voorbij de mythen van absolute verzoening en redding. 'Adrians zuster' houdt met kracht een plaats uit van waar zij de verleidingen geboden door de 'Hagedis' bestrijden kan; de 'hagedis' die zowel in monumenten woont als ze belichaamt en symbool staat voor de verscheidene maskers die gebruikt worden om zowel de toegang tot het lijden en het verlies van de slachtoffers als hun individualiteit te blokkeren.

In de resonerende ruimte die tot stand komt door de dialogische, poëtische structuur, neemt Mevrouw A. de verantwoordelijkheid voor herinnering en vordert zij de stem van de dode baby terug, die het zwijgen was opgelegd, eerst door moeders vertrek ('Where mother left me because I cried ...'), vervolgens door de werkelijke dood ('My life trickled away during the bombings .../I faded, a nameless candle in the night'), en ten slotte door het monument vormgegeven door de wensen en ontkenningen van het publiek ('Silence is the price of basking/In monumental splendor'). Bovendien hervindt zij haar eigen stem en toont zij duidelijk haar vermogen zich te herinneren, te noemen en los te laten. In tegenstelling tot zowel het kille, gesloten monument als het publiek dat geen reactie toont met betrekking tot het trauma, is de reactie van de dichteres op Adrian, wier 'bloed mijn bloed aanroept', er een van intimiteit. Het gedicht geeft weer hoe mevrouw A. tot het besef is gekomen dat ze al heel lang behoefte heeft aan continuïteit van herinnering en hoe haar poëzie haar het vermogen verschaft een getuigende ander in zichzelf te reconstrueren. In tegenstelling tot de kunstenaars wier pogingen het holocaust-trauma te representeren, hun zelfmoord tot gevolg hebben gehad, leidt mevrouw A.'s schrijven niet tot wanhoop. Het trauma wordt in de poëzie opnieuw beleefd: via haar kunst kon zij een begin maken met het toeëigenen en gebruiken van haar eigen afzonderlijke stem.

De auteurs bedanken Victoria Wolfson, M.D., voor haar kritische lezing van het artikel en haar constructieve opmerkingen. In 1995 is bij uitgeverij Anvil Press Poetry een nieuwe editie van Michael Hamburgers *Poems of Paul Celan* verschenen.

Noten

1. Onder de titel 'Burnt Whole: Contemporary Artists Reflect on the Holocaust' werd een tentoonstelling georganiseerd door het Washington Project for the Arts in Washington D.C., van oktober tot december 1994.

2. Noot van de vertaler. In het Nederlands luidt dit gedicht als volgt:

Zwarte melk van de dageraad we drinken je in de nacht
we drinken je op het middaguur de dood is een meester uit Duitsland
we drinken je bij zonsondergang en in de morgen drinken we en
drinken we je
de dood is een meester uit Duitsland zijn ogen zijn blauw
hij velt je met loden kogels hij mikt zuiver
een man woont in het huis je gouden haar Margarete
hij hitst zijn honden tegen ons op hij belooft ons een graf in
de lucht
hij speelt met de slangen en dagdroomt de dood is
een meester uit Duitsland

je gouden haar Margarete
je asgrauwe haar Shulamith

3. Noot van de vertaler.

GEEN KUNST VAN ZAND MEER, geen zandboek, geen meesters.
Niets gewonnen met dobbelen. Hoe veel
stommen?
Zeventien.

Je vraag - je antwoord.
Je lied, wat weet het?
Diepinsneeuw
Iepineeuw
Ie-i-ee

4. Noot van de vertaler.

Diep in de gletsjerspleet van de Tijd
nabij de rotsbodem
wacht, een kristal van adem,
uw onherroepelijke
getuige

5. Zie Lawrence Langers briljante discussie (1991) van de scheidslijn tussen de mondelinge en de geschreven getuigenissen van Barbara Fischman Traub in hoofdstuk 1 van *Holocaust Testimonies*.

6. Zie de inzichtrijke bespreking van Andrew Weinstein in zijn essay 'Art after Auschwitz' (1994) van de wijze waarop de *Maus*-boeken en andere 'kunst van trauma' 'onbepaaldheid' bevorderen 'in plaats van

identiteit' en 'meervoudige perspectieven in plaats van één gezichtspunt'.

7. Appelfeld schrijft: 'Wanneer het erop aankomt de werkelijkheid te beschrijven, vraagt kunst door haar aard altijd om een zekere intensivering, om vele en uiteenlopende redenen. Dat is echter niet het geval met de holocaust. Alles wat daarmee te maken heeft, lijkt al zo door en door onwerkelijk; alsof het niet langer behoort tot de ervaring van onze generatie maar tot de mythologie. Vandaar stamt de noodzaak het terug te brengen tot het domein van het menselijke. Dat is geen mechanisch probleem, maar een wezenlijk probleem. Als ik zeg 'terug te brengen' bedoel ik niet simplificeren, afzwakken of het verzachten van de verschrikking, maar het streven de gebeurtenissen te laten spreken door het individu en in zijn taal, het streven het lijden te redden van de enorme aantallen, van de angstaanjagende anonimiteit, en de gegevens van de individuele persoon en familienaam te herstellen ...' (1994, p. 39).

8. Noot van de vertaler.

Er waren ook schrijvers in ballingschap Brecht Werfel
Thomas Mann
Adorno Lion Feuchtwanger Ik wist niets
van hen
Ik wist niet dat ik een van hen was Mijn ouders
vonden dit futiele
paradijs toen ik klein was Zij namen hun
boeken en hun
schilderijen en hun taal en hun muziek mee naar een
plaats waar
alleen andere ballingen hun konden herkennen Maar ze
waren gelukkig
in de seizoenloze zonneschijn Ik was de ontheemde
de
erfgename van verbanning, de vluchteling die het niet wist
Zoals de
kinderen van overlevenden de nacht-
merries van hun
ouders schijnen te dromen, zo erfde ik naamloze angsten Die mijn
ouders wilden vergeten
Ik droomde van transcendentie Mijn dromen
maakten hen opnieuw
bang Hun kind was tijdens de Kristallnacht geboren
nacht van brekend
glas Zal haar stem gehoord worden?

9. Ik ben dank verschuldigd aan Carolyn Forché voor de bronnen en haar buitengewone inzichten in Radnóti's werk, verwoord in de inleiding van de bloemlezing *Against Forgetting*.

10. Against Forgetting, p. 372. Het Duits in regel zes betekent: 'Die daar springt nog op'. Vertaald uit het Hongaars in het Engels door Emery George. Toevoeging van de vertaler:

Ik viel naast hem; zijn lichaam draaide zich,
reeds gespannen als een koord dat op knappen staat.
In de nek geschoten. Zo zal ook jij
eindigen,
Ik fluisterde mezelf toe: blijf rustig liggen.
Geduld zal nu uitbotten tot de dood
Der springt noch auf, sprak een stem boven me.
Op mijn oor droogde bloed, vermengd met vuil.

11. Noot van de vertaler.

Hagedis: Ik begin de dag met een warme obelisk:
Een goede dag op gestoofd metaal,
Behaaglijker nog dan huid of steen.

Adrian: Stenen, kleine grijze stenen
Rond het getto-weeshuis in Boedapest
Waar moeder me achterliet omdat ik huilde ...

Hagedis: Stilte is de prijs van koestering
In de monumentale praal van Hebreeuwse
herinneringen.
Ze warmen mijn bloed.

Adrian: Mijn leven sijpelde weg tijdens de bombardementen
Te mager, te hongerig om te bloeden
Ik vervaagde, een naamloze kaars in de nacht.

Adrians

zuster: Jouw bloed roept mijn bloed aan, koud
Nog altijd mager, nog altijd zwak na vijfenveertig jaar
Lo yikaret! Opdat je niet afgesneden zal zijn!

Ik zoek koude stenen
in de hete woestijnzon. Donkere plaatsen
Waar hagedissen geen koestering vinden.
Een kloof buiten bereik van gedenkplaten,
Standbeelden, herdenkingsruimten, schuilplaatsen
Ineenkrimpende kinderen, wanhopige moeders.

'*Lo yikaret!*' zei Jesajah tegen de eunuchen,
De verminkten, de angstigen, de zwakken:
'Wanneer je je aan de Sabbath houdt, één verbond,
Eén herinnering, zal je een naam hebben
Een plaats, beter dan die van zonen en dochters.
Lo yikaret. Opdat je niet afgesneden zal zijn!'

Adrian, ik ben naar deze plaats gekomen om je een naam te geven.

Adrian, *lo yikaret*.

Adrian: omgekomen maar niet afgesneden.

Literatuur

- Adorno, T., 'Commitment'. In: A. Arato en E. Gebhardt (eds.), *The Essential Frankfurt School Reader*. New York: Continuum, 1982.
- Alvarez, A., 'Sylvia Plath'. In: C. Newman (ed.), *The Art of Sylvia Plath. A Symposium*. Bloomington, 1970.
- Alvarez, A., *The Savage God. A Study of Suicide*. New York: Random House, 1970.
- Appelfeld, A., *Beyond Despair*. New York: Fromm Int. Publishing Corporation, 1994.
- Celan, P., 'Death Fugue' (1952), 'No more sand art' en 'Etched Away' (1967). In: M. Hamburger (ed.), *Paul Celan. Poems*. Manchester: Carcanet New Press Ltd., 1980.
- Cojean, P., 'Les memoirs de la Shoah'. In: *Le Monde*, 26 april 1995.
- Felman, S., 'Education and crisis, or the vicissitudes of teaching'. In: S. Felman en D. Laub (eds.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York/Londen: Routledge, 1992, 1-56.
- Forché, C., 'Introduction'. In: *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness*. New York: W.W. Norton, 1993.
- Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, Yale University, T66.
- Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies, Yale University, T58, Helen K.
- Fresco, N., 'Remembering the unknown'. In: *Int. Rev. Psychoanal.* vol. 11 (1984) 417-427.
- Langer, L., *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Lanzmann, C., *Shoah. An oral history of the Holocaust. The Complete Text of the Film*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Laub, D. en N.C. Auerhahn, 'Failed empathy. A central theme in the survivor's Holocaust experience'. In: *Psychoanal. Psychol.* vol. 6 (1989) 377-400.
- Laub, D. en N.C. Auerhahn, 'Knowing and not knowing. Forms of traumatic memory'. In: *Int. J. Psychoanal.* vol. 74 (1993) 2, 287-302.
Een Nederlandse vertaling van dit artikel is verschenen onder de titel: 'Kennen en niet-kennen van ernstige psychische trauma's: vormen van traumatische herinnering.' In: *ICODO-info* vol. 11 (1994) 3/4, 55-81.
- Plath, S., *Ariel*. New York: Harper and Row, 1966.
- Radnóti, M., 'Picture Postcards. IV'. In: Carolyn Forché (ed.), *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness*. New York: W.W. Norton, 1993.
- Rose, G.J., *Necessary Illusion. Art as 'Witness'*. Madison, Conn: International Universities Press, 1995.
- Rosenthal, M., *Anselm Kiefer*. Chicago/Philadelphia: Art Institute of Chicago and Philadelphia Museum of Art, 1987.

Spiegelman, A., *Maus. A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*. New York: Pantheon Books, 1986.
 Spiegelman, A., *Maus II. A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon Books, 1991.
 Taylor, M.C., *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*. Chicago: Univ. Chicago Press, 1992, 269-307.
 Weinstein, A., 'Art after Auschwitz'. In: *Boulevard* vol. 9 (1994) 1-2, 187-19.

Copyright: Institute of Psycho-Analysis, Londen, 1995.

De originele Amerikaanse versie van dit artikel is verschenen in het *International Journal of Psycho-Analysis* vol. 76 (1995) 5, 991-1005.

Vertaling: Leonoor Broeder

* *From MAUS II: A SURVIVOR'S TALE* by Art Spiegelman Copyright (c) 1986, 1989, 1990, 1991 by Art Spiegelman. Reprinted by permission of Pantheon Books, a division of Random House, Inc.

** Illustratie met toestemming overgenomen uit: Peggy J. Alderse et al (ed.), *Blijvend in verbeelding. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de beeldende kunst*. Amsterdam: Stichting Literatuur en Kunst, 1997

Samenvatting

De auteurs van dit artikel proberen te laten zien dat 'de kunst van trauma', doordat zij indirect, niet esthetiserend en dialogisch van aard is, wellicht het enig mogelijke medium is voor doeltreffende weergave van trauma. De werkelijk getuigende aanwezigheid, die tot stand gebracht wordt in de kunst van trauma, kan dienen als tegengif tegen de vernietiging van de interne 'ander' die optreedt bij traumatische ervaringen en tegen de daaruit voortvloeiende afwezigheid, die tezamen de kern van trauma uitmaken en de representatie daarvan uitsluiten. Belangrijke aspecten van de kunst van trauma worden geïllustreerd door gebruik te maken van werk van Paul Celan, Anselm Kiefer, Claude Lanzmann, Art Spiegelman, Anne-Marie Levine en van teksten van Aharon Appelfeld. Door preciezer te onderzoeken wat overlevenden van de holocaust in hun getuigenissen zeggen, kunnen de auteurs betogen dat het overleven zelf beschouwd moet worden als een vorm van de kunst van trauma, in zoverre het is mogelijk gemaakt door een creatief begrip van de werkelijkheid, analoog aan het begrip dat kenmerkend is voor meer conventionele vormen van de kunst van trauma. De auteurs proberen de mogelijke grenzen te verkennen van de mate waarin trauma weergegeven kan worden en van de voortdurende inspanning om trauma te 'kennen'. Ze bespreken ook hoe kunst die zich bezighoudt met trauma een dubbele kern kan omvatten: die van getuigen en die van leegte of vernietiging.