

På tærsklen til overgivelsen

Om kreativitetens psykologi

Af Thea Mikkelsen, cand. psych., cand. mag., ekstern lektor

Indimellem kan det føles som om, at det er på tærsklen til overgivelsen, at værkets kvalitet afgøres. Her slås den streng an, som bliver afgørende for værkets videre udvikling. Lykkes det at få potentialet rent frem eller blokeres det af menneskelige begrænsninger, der får os til at trække os tilbage til det sikre og forsøge at undgå det felt, der føles som både tomhed og kaos? Dette er kreativitetens område og at undersøge kreativitetens betingelser er at undersøge dette: Hvordan vi i os selv og iblandt os tillader det nye at få form. Som den amerikanske malerinde Georgia O'Keeffe udtrykker det: "Creativity is not the work of art, but the art of work."

Kreativitet

Ordet kreativitet kommer af det latinske ord creatio, der i kristendommens tidlige år kun blev brugt til at beskrive Guds værk. Først i 1700-tallets oplysningstid begyndte man at bruge ordet om de nyskabelser, som vi mennesker står for.

Med Guds død, som Nietzsche proklamerede i slutningen af 1800-tallet, har mennesket også taget ansvaret for en stor del af kreativitetens mirakel og stadig forsøger vi indenfor den psykologiske kreativitetsforskning at få beskrevet, hvordan det nye dog kan opstå ud af komponenter, der ikke logisk fører dertil. Der er dog noget, som vi ikke helt kan beskrive med ord. Det drejer sig om, hvad det egentlig er, der tager over, når vi giver slip i en kreativ proces og der pludselig sker noget, som overskrider vores forventninger og som bærer værket videre, end vi havde turde håbe. Men skridtet lige før dette sker kan vi sige noget om, her finder overgivelsen sted og sammen med den kommer angsten.

Angsten

Overgivelsen ind i det kreative er på afgørende punkter i den kreative udvikling forbundet med angst. Angst skal her forstås, som Freud beskrev den, som følelsen af at være udleveret, af ikke at kunne håndtere de indtryk, der presser sig på udefra eller indefra, og derfor heller ikke at kunne give dem betydning. Angsten kan have forskellig styrke. Indimellem er den en svag og spændende rislen ned ad ryggen. Det er, når vi stadig har tillid til, at vi nok skal få oversat inspirationen til en kunstnerisk form. Andre gange er den handlingslammende og skal først dæmpes, før det kreative

arbejde kan fortsætte. Men følelsen af at miste fodfæstet og ikke vide, om man igen finder det på den anden side, er en del af det kreative arbejde, der fører til skabelsen af nye værker.

Ser vi psykologisk på det, er det interessant, at mange store kunstnere har kendt til denne angst, før de valgte en kreativ vej. De har måske oplevet et tab i deres liv, hvor de har følt, at de mistede kontrollen med deres tilværelse eller et svigt, hvor de lærte, at intet alligevel er sikkert. Det behøver ikke at have været en oplevelse, der for andre har fremstået spektakulær. Det kan sagtens have været en lille ubetydelig hændelse. Men den har givet en oplevelse af, at tabet af kontrol indeholder en mulighed for, at nye betydninger kan opstå, som man end ikke havde fornemmet før, og at selve det at stå for denne betydningsdannelse er dybt tilfredsstillende. For mennesker, der øver sig i at være i dette felt, kan det blive helt centralt for skabelsesprocessen at mærke angsten, miste fodfæstet og finde ny grund under fødderne et sted, man ikke før var bekendt med. Indimellem kan psykologiske temaer om at blive set og accepteret også have del heri. Jazzpianisten Keith Jarrett har for eksempel sagt:

"I think the fear of failure is why I try things... If I see there's some value in something and I'm not sure whether I deserve to attempt it, I want to find out."

Gennem overgivelse, hvor vi mærker angsten og mister kontrollen, skærpes vores sanser og vi udvikler en sensibilitet, der tillader, at vi finder nye nuancerede betydninger i et felt, der ellers kan opleves som både tomt og kaotisk. Og kan vi udholde angsten og lade os falde ned i det rum, som den giver, så kan vi synke til nogle af kreativitetens dybere niveauer, hvor helt andre betydninger kan dukke frem.

Natten

Kreativitetens dybere niveauer lader sig ikke sådan beskrive. Grunden til det er, at de som udgangspunkt ikke er sproglige og derfor kun kan komme til udtryk i oversættelsen. Og som bekendt er oversættelsen altid også en fortolkning af originalen. Den er en tilnærmelse af forlægget til den kontekst, som beskrivelsen skal indgå i. Hvis erfaringerne på dette plan oversættes til jazz vil de tage jazzens former og hvis de oversættes til klassisk musik, vil de finde former til at udtrykke sig indenfor det klassiske repertoire.

Det er den enkelte kunstner eller kunstnergruppe, der har ansvaret for oversættelsen af materialet fra de dybere niveauer til en kunstnerisk form. Her ligger kreativitetens drama. For lykkes det at gennemføre oversættelsen uden for mange tab? Vil oversættelsen måske endda gøre materialet endnu mere betydningsfuldt, end det var i sin rene form?

Den franske forfatter, filosof og litterat Maurice Blanchot har beskrevet de farer, der lurer under den kreative proces, ud fra Orpheusmyten. Som han beskriver det, er det ikke kun angsten for at slippe kontrollen og overgive sig, der er udfordringen, men også det modsatte: At holde forpligtelsen overfor værket, når inspirationen kommer og forfører os til at give slip og lade os opsluge.

Som det antikke græske sagn fortæller, mister Orpheus sin hustru Eurydike til dødsriget, da hun bliver bidt af en slange. Orpheus er kunstner, og da han synger sin sorg ud, græder nymferne og guderne og giver ham mulighed for at drage til dødsriget og hente Eurydike tilbage. Der er dog én betingelse og det er, at han selv går ud af dødsriget uden at se sig tilbage. Hvis han ser sig tilbage, vil hun forsvinde i dødsriget og han vil aldrig se hende igen. Det lover Orpheus, men lige på tærsklen til verden fra dødsriget vender han sig alligevel om for at se, om hun er med og hun forsvinder.

Blanchot bruger denne myte til at forklare kreativiteten. Eurydike er ifølge ham et billede på inspirationen og Orpheus' optagethed af hende repræsenterer kunstnerens begær efter at blive opslugt af følelsen i stedet for at færdiggøre værket. Derfor kalder Blanchot hende for Den anden nat, der er det punkt, hvori dødsrigets tomhed kommer til syne.

Oversat til kreativitetens psykologi kan man sige, at Natten i sig selv er det rum af betydninger, som kun kan være betydninger i spejlingen i Dagen, mens Den anden nat er det punkt, hvor vi opsluges og derved ikke kan oversætte inspirationen fra natten til nye betydninger og den derfor bliver tom. Det er, når vi helt opsluges af inspirationen for inspirationens egen skyld.

"At betragte Eurydike uden at drage omsorg for sangen, i begærets utålmodighed og uforsigtighed, der glemmer loven, det er netop det, der er inspiration,"

som Blanchot skriver. Og han fortsætter:

"Værket kompromitteres mindst lige så meget af inspirationen, som Orpheus trues af den. I dette øjeblik når det sin yderste usikkerhed. Det er derfor, det så ofte og så voldsomt gør modstand mod det, der inspirerer det."

Den totale overgivelse, som Orpheus repræsenterer, truer på denne måde værket. I stedet for at transformere det, han oplever i dødsriget, eller Natten, til et værk, som kan se dagens lys, opsluges han selv af Den anden nat, af Eurydike, og han får derfor ikke noget med sig tilbage, der kan bruges til at skabe værket. Ifølge Blanchot er angsten for, at netop dette skal ske, at vi opsluges af Den anden nat og går til grunde, årsagen til, at vi har modstand mod inspirationen. At vi indimellem helt lader være med at stige ned i dødsriget. Spørgsmålet er så, hvad det er vi

mister, hvis ikke vi overgiver os til Natten og bevarer håbet om, at det lykkes for os at få oversat nattens oplevelser til nye værker?

Det ubevidste

Ser vi psykoanalytisk på det, så mister vi muligheden for at skabe det unikke personlige udtryk. I en psykoanalytisk terminologi er Natten det ubevidste. Det er den del af vores sind, der ikke er en del af vores dagsbevidsthed, men som er aktiv i vores drømme og fantasier. Vi har ingen direkte adgang til dens indhold, men vi fornemmer det som lyst og ikke-lyst. Det ubevidstes måde at præsentere vores erfaringer på er præget af vores personlige sensibilitet i verden. Der er dele af det ubevidste, der også forholder sig til kollektive erfaringer, men måden de er organiseret i forhold til hinanden på, er personlig. Derfor er den inspiration, vi kan få herfra også unik, da den er knyttet til det enkelte menneske. Det er dog ikke muligt at hente materialet i det ubevidste frem i tilpassede former, der lader sig kontrollere og sætte umiddelbart ind i et værk. Åbner man for dynamikken af lyst og ulyst, åbner man både til det spændende, til potentialet for nye værker, og til det problematiske, det ubearbejdede og kaotiske, der truer med at fange os ind, som begæret efter Eurydike gør det for Orpheus. Det kendetegner på denne måde det ubevidste, at vi orienterer os i det i forhold til lyst og ikke-lyst. Som Orpheus, der først og fremmest sanser sin Eurydike i underverdenen og ikke forstyrres i det af ubetydelige elementer. Her er identitet, smag og konventionelle sammenhænge ikke interessant. Det ubevidste er struktureret efter, hvad der har en følelsesmæssig forbindelse for os i modsætning til en rationel forbindelse.

Når vi er kreative og omdanner det materiale, vi møder i dette felt, til kunst, så gør vi et følelsesmateriale til form og gør det hermed også tilgængeligt for andre. Så bliver det en del af vores fælles sprog for sansninger i verden. Kunsten er på denne måde det sociale i os. Kunsten er følelsens sociale teknik: den er samfundets redskab, idet den bringer den mest intime og personlige del af vores væren ud i det sociale rum, som den russiske psykolog Lev Vygotsky har udtrykt det i *The Psychology of Art*.

Dagen

At få oversat inspirationen til kunst, den personlige del af vores væren til socialt forståelige former, kræver mesterskab. Det kræver, at man har den viden og de teknikker, der skal til for, at det kan ske. Det kræver disciplin og øvelse. Når det lykkes at oversætte de nye betydninger, som Natten tilbyder, til Dagens former, så opleves det som en sejr og medfører en fryd, som kunstnere, der én gang har prøvet det, igen og igen søger at fremkalde. De kunstneriske discipliner giver os på denne måde former og teknikker til at transformere det ubevidste materiale fra følelser til kunst. Indimellem er der tale om helt konkrete følelser, der skyller ind i værkerne. Andre gange er det

mere abstrakte sensibiliteter i forhold til rytme, lyd eller dimensioner. Sekundærprocesserne, der er vores rationelle bevidsthed og i en kreativ sammenhæng også vores faglighed, må dog tage primærprocesserne, der er Nattens metode, alvorligt, som den østrigske psykoanalytiker Anton Ehrenzweig udtrykker det i sin bog *The Hidden Order of Art*. Det, der kan ligne både kaos og tomhed eller kaos og tomhed i et, for vores rationelle bevidsthed, er det nemlig ikke, men noget andet. Og når vi giver dette andet mulighed for at komme til udtryk, kan alt ske. Så kan formensprænges eller mistes. Så følger man måske ikke det forventede, men skaber noget andet og må forlade sig på Miles Davis ord, når han siger "Don't fear mistakes. There are none."

Men for at komme hertil kræves det, at man overgiver sig til Natten og at man har evnen til at anerkende det, der kommer med tilbage som betydninger og ikke blot som kaos eller tomhed. At man forstår, at natten ikke er tomhed, men rum der åbner mod nye betydninger. Eller sagt med den svenske digter Thomas Tranströmers ord, som han skriver det i sit digt *Vermeer*: "Och det tomma vänder sitt ansikte till oss och viskar "Jag är inte tom, jag är öppen."

Litteratur:

Blanchot, *Maurice Orpheus Blik og andre Essays*, Gyndendal 1994. Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art*, Phoenix Press, 1967.

Mikkelsen, Thea *Kreativitetens Psykologi*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 2009. Tranströmer, Thomas, *För levande och döda*, Albert Bonniers Förlag, 1989.

Vygotsky, L.S., *Psychology of Art*, The M.I.T. Press, 1971.