

Kristina Vasić

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Čika-Ljubina 18–20, RS–11000 Beograd
christinevasic@gmail.com

Autonomija umjetnosti iz jungovske perspektive

Sažetak

Predmet je istraživanja autonomija umjetnosti iz jungovske perspektive. Ono što je Jung pri vlastitom shvaćanju neovisnosti umjetničkog procesa imao na umu jest sloboda u odnosu na svjesnost umjetnikova uma, prije negoli njegova neovisnost o trenutnim društvenim, političkim ili kulturnim uvjetima. Prema Jungu, umjetnost je autonomna kada dolazi iz dubljih razina ljudske psihe, iz domene onog nesvjesnog. Da bih provjerila valjanost Jungova »autonomnog kompleksa«, analizirat ću empirijsku realnost umjetničkog stvaranja, prezentirajući sindrome profesionalnih umjetnika vezane uz kreativni proces. Također, propitat ću kategorički položenu i duboko ukorijenjenu ideju o bliskoj vezi između umjetničkog talenta i mentalne bolesti, nastojeći otkriti može li umjetnički proces biti neovisan od umjetničkog psihološkog stanja. Prema Jungovu pogledu, umjetnost se događa namjesto, a ne poradi potencijalne umjetnikove bolesti. Osim toga, njegovu ću mišljenju suprotstaviti Freudovo, za kojega je umjetničko djelo sublimacija seksualnog nagona ili proizvod neuroze, a ta je ideja za Junga bila neprihvatljiva, s obzirom na to da je vjerovao u postojanje ne samo seksualnog nego i umjetničkog kompleksa. Naposljetku, pokušat ću dokazati da je Jungovo viđenje u prikazu umjetničkog procesa preciznije od Freudova i da njegovo naglašavanje autonomije u umjetnosti, iako radikalno, zaslužuje više pozornosti učenjaka na polju filozofije i psihologije umjetnosti.

Ključne riječi

Carl Gustav Jung, autonomija umjetnosti, analitička psihologija, psihologija umjetnosti

Uvod

Prije prokopavanja kroz tunele Jungove koncepcije autonomije unutar umjetnosti, važno je naglasiti da se njegov pojam umjetničke autonomije ne odnosi na slobodu umjetnosti u odnosu na društvene, kulturne ili vjerske granice. Ti uvjeti koji se nalaze izvan samog umjetnika izmiču Jungovu fokusu s obzirom na to da je vjerovao kako su oni suvišni u pružanju valjanog opisa prirode umjetničkog iskustva. Naime, umjetnost se jungovske perspektive ne može svesti na proizvod bilo kojeg od tih konteksta, iako Jung tvrdi da je vizionarska umjetnost društveno značajna – »obrazujući duh našeg doba, omogućujući nam da se vratimo najdubljim izvorima života«¹ umjetnosti daje višu funkciju »samoregulacije u životu naroda i epoha«.² Stoga umjetnost nadilazi dru-

1

Carl Gustav Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«, *Studio Cleo* [Gerhard Adler, Richard Francis Carrington Hull (ur.), *Collected Works of C. G. Jung: Spirit in Man, Art, and Literature*, Princeton University Press, Princeton 1978.]. Dostupno na:

<http://www.studiocleo.com/librarie/jung/es-say.html> (pristupljeno 24. 7. 2018.).

2

Ibid.

tvene odrednice i daje društvu ono što mu nedostaje jer »shvaća nadolazeće promjene u kolektivnom nesvjesnom«.³

Umjesto navedenog, Jungova pozornost usmjerena je na umjetnikovu psihu koju smatra središnjom točkom složenog odnosa umjetničkog procesa i umjetnikove svijesti, kao i njezine osobne senzibilnosti. Ljudsku psihu opisuje kao tripartitnu strukturu, pri čemu se s Freudom poklapa na planu postojanju onog svjesnog i onog nesvjesnog (koje naziva osobnim nesvjesnim), ali uvodi još jednu vrstu onog nesvjesnog na razini naše vrste, a »koju oblikuju nasljedne sile«.⁴ To je »psihički sustav kolektivne, univerzalne i bezlične prirode koji je identično prisutan u svim pojedincima«.⁵ Još i važnije za Jungovu estetiku – kolektivno nesvjesno izvor je kreativnih impulsa.⁶ Dakle, tip umjetnosti koja ima potencijal stvoriti dugotrajna djela i poticati društvene reforme može proizlaziti samo iz kolektivnog nesvjesnog, koje se sastoji od instinkata i arhetipova.

Stoga se središnja teza Jungove psihologije umjetnosti može sažeti na sljedeći način: autonomija umjetnosti ogleđa se u njezinom neovisnom postojanju u odnosu na svjesni um njezinog stvaratelja, koji nije ništa drugo nego »hranjivi medij«, dok umjetnost »zapošljava njegove kapacitete sukladno vlastitim zakonima«.⁷ Također, umjetnost može biti neovisna i od osobne nesvjesnosti, nasuprot njoj emanirati iz kolektivnog nesvjesnog. Nadalje, umjetnički je proces slobodan od umjetnikove osobne psihologije, koja obuhvaća njezinu specifičnu senzibilnost kao i moguće mentalne poremećaje.

Međutim, naš će se fokus u ovom eseju uglavnom odnositi na kolektivno nesvjesno, a ne na pojedinačno, s obzirom na to da mu Jung daje prioritet pri analiziranju umjetničkog iskona, nazivajući ga »tajnom velike umjetnosti i njezina djelovanja na nas«.⁸ Nadalje navodi da »veliko pjesništvo povlači svoju snagu iz života čovječanstva« te kazuje da »potpuno promašujemo njegovo značenje ako ga pokušamo izvlačiti iz osobnih čimbenika«⁹ – naglašavajući kreativnu ulogu kolektivnog nesvjesnog, koje, iako je bezlične prirode, »nimalo nas manje duboko sve i svo pokreće«.¹⁰

Jung ne poriče da i osobno nesvjesno može biti spremnik kreativnog poticaja, ali vrsta umjetnosti proizvedena na ovaj način razlikuje se od »simboličke umjetnosti« u svom načinu stvaranja, a nesumnjivo i u funkciji koju obavlja u procesu individuacije i društvene transformacije. O nesvjesnom pojedinca Jung izriče:

»Umjetnost prima pritoke i iz ove sfere, ali blatne; a njihova prevlast, daleko od toga da umjetničko djelo pretvara u simbol, ponajprije je pretvarajući u simptom. Možemo napustiti ovu vrstu umjetnosti bez ozljeda i bez žaljenja prema Freudovim čistilišnim metodama.«¹¹

Također, Jung potvrđuje (dokazuje) neovisnost umjetnosti u odnosu na umjetnikovu osobnu psihologiju. Ako bismo umjetničko djelo reducirali na osobne varijable, bio bi to puki psihologizam i »trebali bismo jasno utvrditi kamo vodi. Istina je da nas udaljava od psihološkog proučavanja umjetničkog djela, te nas suočava s psihičkom dispozicijom samog pjesnika«.¹² Znati detalje o osobnom životu umjetnika možda će nam pomoći u nekim aspektima umjetničkog stvaralaštva, ali će nas ostaviti u neznanju glede suštine umjetnosti. To je stoga što umjetničko djelo nije ljudsko biće, već nešto nad-osobno. Ono je stvar, a ne osobnost, stoga se ne može suditi na osnovu osobnih kriterija.

Freud je, s druge strane, svojim patografskim pristupom proučavanja života umjetnika naglasio važnost osobnih čimbenika te iskustava iz djetinjstva u odnosu na kasnije umjetničke napore. Dakle, tvrdio je da slavni Mona Lisin osmijeh utjelovljuje Da Vincijevo vlastito djetinjstvo »koje je istovremeno

bilo majčinsko i dječeačko, nježno i prijeteće«. ¹³ Navedenu Freudovu tendenciju povlačenja zaključaka o umjetniku na osnovu njegove umjetnosti Jung nije prisvojio, argumentiravši da je takva kauzalnost između umjetničkog djela i umjetnika neadekvatna. Dok Freud naglašava majčinski kompleks, iz Da Vincijsva djetinjstva »kod kreativne osobe nalazimo temeljni, a ne patološki fenomen u dominaciji majčinskog arhetipa, odnosno nad-osobne majčine slike«. ¹⁴ Van den Berk također izvodi argument protiv smanjenja umjetničkog djela na umjetnikovu osobnost i moguće mentalne poremećaje:

»Jung kazuje da umjetnik može koristiti određene 'psihičke probleme' kao *teme* za svoj rad. Iz nekih (suvremenih) razloga, netko bi na platnu mogao prikazati shizofreničnu ili podijeljenu ljudsku osobnost. Drugim riječima, umjetnik može razraditi morbidne teme. To ne znači da je umjetničko djelo po sebi morbidni proizvod, niti da je morbidni um taj koji je prikazivao dotične teme.«¹⁵

I ova vrsta rasuđivanja djeluje u suprotnom smjeru te osobni život umjetnika ne može objasniti bit njezine umjetnosti. Dakle, kada je riječ o potencijalnom posthumnom ispitivanju Nietzscheova mozga, Jung se pita: »Ali kakve to ima veze sa Zarathustrom?«¹⁶

U ovom radu razmatrat ću Jungovo razumijevanje umjetnosti kao »autonomnog kompleksa«, slobodnog od svijesti pojedinca, a ponekad slobodnog i od njegova osobnog nesvjesnog, ponajprije nastale iz »sfere nesvjesne mitologije čije su primordijalne slike zajednička baština čovječanstva«. ¹⁷ Potom ću analizirati Jungovu tvrdnju o neovisnosti umjetnosti u odnosu na moguće mentalne poremećaje, nadalje jačajući središnju tvrdnju da »umjetničko djelo postoji po vlastitom pravu (nahodanju)«. ¹⁸ Ovdje ću evaluirati njegovu točku spora s Freudom, zapodjenutu oko (i)reducibilnosti umjetnosti na sublimirane sile ili neuroze. Konačno, ustvrdit ću da umjetnost, izražena kroz simbole,

3 David Tacey, *The Jung Reader*, Routledge, New York 2012., str. 23.

4 Carl Gustav Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., London 1933., str. 190.

5 Carl Gustav Jung, *The Archetypes and the Collective Unconscious*, preveo Richard Francis Carrington Hull, Routledge, London 1981., str. 43.

6 Carl Gustav Jung, *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Richard Francis Carrington Hull, Princeton University Press, Princeton 1972., str. 157.

7 C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

8 Ibid.

9 C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, str. 191.

10 Ibid., str. 199.

11 C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

12 C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, str. 185.

13 Anne D'Alleva, *Methods and Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London 2005., str. 52.

14 Jolande Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, Princeton University Press, New Jersey 1959., str. 5.

15 Tjeu van den Berk, *Jung on Art: The Autonomy of the Creative Drive*, Routledge, Hove 2012., str. 12.

16 C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

17 Ibid.

18 Eliseo Vivas, »On aesthetics and Jung«, *Modern Age* 18 (1974) 3, str. 246–256, str. 248.

služi višoj svrsi ujedinjavanja dvojne prirode umjetnika, koji je »s jedne strane ljudsko biće s osobnim životom, dok je s druge strane neosobni kreativni proces«,¹⁹ dakle, ne samo da ga iscjeljuje i vodi kroz proces individuacije nego doprinosi i iscjeljenju društva.

»Nema sumnje da su Freudova gledišta lucidnija od Jungovih. Ali još važnija je činjenica da Jung ima bolje razumijevanje prirode umjetnosti od bilo kojeg njegovog suparnika; iz tog razloga, psihološki instrumenti koje stavlja na raspolaganje estetičarima i kritičarima dopuštaju dublje prodiranje u prirodu umjetnosti nego li suparnički pogledi.«²⁰

Autonomija umjetnosti u odnosu na umjetnikovu svijest i osobno svjesno

Prije nego što se teza o autonomiji umjetnosti upusti u detaljnu argumentaciju, Jung u svojim najvrjednijim tekstovima u kojima elaborira ovu temu²¹ navodi široko rasprostranjenu pretpostavku da je umjetnost psihološka pojava i da se stoga u potpunosti može objasniti u kontekstu psihologije:

»... umjetnička praksa psihološka je aktivnost i kao takvoj može joj se pristupiti iz psihološkog kuta. Promatrana u ovom svjetlu, umjetnost je, kao i svaka druga ljudska aktivnost koja proizlazi iz psihičkih motiva, odgovarajući predmet psihologije.«²²

U drugom slučaju, tvrdi da je ljudska psiha »utroba/maternica svih znanosti i umjetnosti«.²³ Međutim, Jung je dobroano svjestan granica psihološke metodologije u proučavanju umjetnosti jer, prema njegovu mišljenju, umjetnost nije u potpunosti, ili barem ne esencijalno, psihološki fenomen. Dakle, promatranje umjetnosti unutar psihološke paradigme ne bi omogućilo sveobuhvatnu analizu i samo bi nam pružilo neke djelomične odgovore, možda o »formiranju umjetničkog djela« ili »čimbenicima koji osobu čine umjetnički kreativnom«,²⁴ ali ne bi iskazalo ništa o intrinzičnom značenju umjetnosti, odnosno o njezinom »najdubljem značenju«.²⁵ Jung jasno ocrtava dva područja unutar umjetnosti, označujući ih kao nezaobilazno područje istraživačkog interesa:

»Na pitanje o tome što je umjetnost samo po sebi nikada ne može odgovoriti psiholog, ali mu se nužno mora pristupiti iz ugla estetike.«²⁶

To se događa zbog kvalitativno drugačije prirode umjetnosti i psihologije ponaosob, koje nisu svodive jedna na drugu, a za koje ne možemo primijeniti iste analitičke alate i terminologiju:

»Umjetnost po svojoj prirodi nije znanost, a znanost po svojoj prirodi nije umjetnost; obje ove sfere uma imaju nešto u zalihi što im je svojstveno i što se može objasniti samo putem vlastitih termina.«²⁷

Nadalje, ako bi se umjetnost mogla u potpunosti objasniti psihološkim teorijama i zakonima, onda bi se prestala smatrati neovisnom pojavom te bi se percipirala samo kao pod-odjeljak psihologije:

»I kada bi se psiholog mogao osloniti na otkrivanje uzročnih veza unutar umjetničkog djela i procesa umjetničkog stvaranja, ostavio bi studiju umjetnosti bez opstojnog tla i reducirao bi ju na posebnu granu vlastite znanosti.«²⁸

Jasna razgraničenja između dva područja koja nastoje ispitati umjetnost iz vlastitih specifičnih perspektiva temelje se na Jungovoj pretpostavci da umjetnosti kroz proces tumačenja pripisujemo određeno značenje:

»Moramo interpretirati, moramo pronaći značenja u stvarima, u suprotnom smo poprilično onemogućeni razmišljati o njima. Stoga želimo li razumjeti umjetnost – prisiljeni smo tražiti njezin smisao.«²⁹

Dakle:

»Ono što je nekoć bilo samo fenomen postaje nešto što u vezi s drugim fenomenima ima značenje, koje ima određenu ulogu, služi određenim ciljevima i ima smislene učinke.«³⁰

Međutim, prema Jungu psihologija kao metoda ispitivanja umjetnosti ne može razjasniti temeljnu simboliku umjetničkog djela, ali može objasniti njegove određene aspekte. To je zato što umjetnost ne potječe iz osobne psihologije, iz svjesne ili čak nesvjesne sfere umjetnika. Značenje umjetnosti, u Jungovoj perspektivi, treba tražiti negdje drugdje jer nije određeno ograničenjima umjetnikove psihologije, nego postoji kao autonomni kompleks. Ipak, Jung priznaje:

»Nije svako umjetničko djelo nastalo na način koji sam ga upravo opisao. Postoje književna djela (...) koja u cijelosti izviru iz autorove namjere da proizvedu određeni rezultat.«³¹

Aludirajući na Schillerovu razliku između sentimentalne i naivne poezije, Jung kuje ove suprotstavljene vrste umjetnosti kao »introvertne« i »ekstrovertne«, a kasnije ih mijenja u »psihološku« i »vizionarsku« umjetnost. Navodi da se psihološki način:

»...bavi materijalima izvučenim iz područja ljudske svijesti – na primjer životnim lekcijama, emocionalnim šokovima, iskustvom strasti i općenito krizom ljudske sudbine. Pjesnikovo djelo je tumačenje i osvjetljavanje sadržaja svijesti te neizbježnih iskustava ljudskog života s njegovom vječnom povratnom patnjom i radošću.«³²

Nadalje, psihološko umjetničko djelovanje je ono u kojemu je umjetnik već izvršio karakterizaciju i interpretaciju te nije ostavio prostora za daljnju analizu od strane psihologa. Za takva umjetnička djela smatra da »ih ne okružuje nikakva opskurnost jer one u potpunosti objašnjavaju same sebe«. ³³ Vizionar-sku umjetnost, s druge strane, Jung opisuje kao:

»Iskonsko iskustvo koje nadilazi čovjekovo razumijevanje i zbog kojega je čovjek u opasnosti da mu podlegne. (...) Ono nastaje iz bezvremenih dubina.«³⁴

19
C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, str. 194.

20
E. Vivas, »On aesthetics and Jung«, str. 248.

21
Carl Gustav Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

22
Ibid.

23
C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, str. 175.

24
Ibid.

25
C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

26
Ibid.

27
Ibid.

28
C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, str. 176.

29
C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

30
James M. Thompson, *Twentieth-Century Theories of Art*, Carleton University Press, Ottawa 1990., str. 162.

31
C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

32
C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, str. 179.

33
Ibid., str. 180.

34
Ibid.

Dok je psihološki modus inteligibilan i proizlazi iz svjesnog osobnog života umjetnika, vizionarski način zaobilazi naše razumijevanje i njegov se simbolizam ne može voditi natrag do individualne svijesti. Čak štoviše, ova vrsta umjetnosti na nas ostavlja popriličan dojam:

»... zapanjeni smo, zatečeni, zbunjeni, stavljeni na čuvanje ili čak zgroženi – te tražimo komentare i objašnjenja. Podsjećamo se ni na što od svakodnevnog ljudskog života, nego na snove, noćne strahove i mračne udubine uma koje ponekad osjećamo sa sumnjom.«³⁵

Dao je mnoge primjere tih različitih umjetničkih kategorija, citirajući Goetheov prvi dio *Fausta*, Schillerove drame i pjesme, Doyleove detektivske priče, Melvilleova *Moby Dicka* kao psihološku umjetnost, dok je drugi dio *Fausta*, Nietzscheova *Zarathustru*, Danteova djela, Blakeovu poeziju i druge definirao kao vizionarsku umjetnost. Tijekom pisanja, Jungovo je zanimanje bilo usmjereno na tu drugu vrstu umjetnosti, koja postoji kao autonomno biće i može izraziti kolektivno nesvjesno. Nadalje, smatra da samo ta – vizionarska – vrsta umjetnosti ima transformativnu moć, kako pojedinaca tako i društva, buđenjem nesvjesnog znanja.

Međutim, van den Berk naglašava Jungovo inzistiranje na činjenici da su ova dva različita umjetnička načina u konačnici samo:

»Površne pojave kroz koje nam umjetnička djela postaju vidljiva. Ona su doista iluzorne pojave. Ekstroverzija i introverzija svjesni su stavovi; umjetničko djelo je nepoznatog podrijetla. (Jung) je to lijepo formulirao 1930. godine: 'Nije važno zna li umjetnik da je njegov rad generiran, raste i sazrijeva u njemu ili zamišlja da je to njegov vlastiti izum. U stvarnosti ono izrasta iz njega kao dijete iz majke. Kreativni proces ima žensku kvalitetu, a stvaralački rad proizlazi iz nesvjesnih dubina – doista možemo reći iz carstva Majki'.«³⁶

Obje vrste umjetnosti, dakle, proizlaze iz nesvjesne sfere, bez obzira na to jesu li umjetnici to smatrali slučajem ili nisu. Susan Rowland također ova dva umjetnička načina ne vidi kao međusobno isključiva. Umjesto toga, ona ih definira kao »tipove čitanja«:

»U suštini, ona je predložila da se pomoću ovih Jungovih kategorija kao različitih leća (pogleda) može kritički analizirati umjetničko djelo, a kako bi se vidjele njegove psihološke i vizionarske kvalitete. To nam omogućuje da shvatimo specifične i društveno konstruirane aspekte djela, kao i da otkrijemo njegove kolektivne, numinozne i kulturno nastale impulse.«³⁷

Drugi znanstvenik koji je odbacio tu dihotomiju jest Eliseo Vivas, tvrdeći da je dotična razlika »pitanje stupnja«.³⁸ Međutim, iako dijeli stajalište da je dihotomija odveć stroga, Pounders analizira rad njemačke židovske umjetnice Charlotte Salomon upravo u kontekstu dva načina stvaranja. Ona sugerira da Salomonin rad *Život? Ili kazalište?* »ima simboličku strukturu i mitološke impulse koji upućuju na vizionarske kvalitete«.³⁹ Ovog ću se rada dotaknuti u nastavku članka, u kontekstu umjetničke uloge pri individuaciji i transformaciji, koja se nalazi u djelu *Život? Ili kazalište?*.

Međutim, umjetnosti nećemo pristupiti uz pomoć dvije gore navedene kategorije jer ta razlika nije posve lišena problema.⁴⁰ Umjesto toga, usredotočit ćemo se na Jungovu središnju tezu o umjetnosti, a to je da se »kreativni proces«, bez obzira na to kako ga karakteriziramo (psihološki ili vizionarski),

»... sastoji od nesvjesne aktivacije arhetipske slike te od razrade i oblikovanja te slike u okviru završenog rada. Dajući joj oblik, umjetnik je prevodi u jezik sadašnjosti i na taj nam način omogućuje da se vratimo do najdubljih izvora života.«⁴¹

Dakle, pogledajmo pobliže odnos između umjetničkog procesa i kolektivnog nesvjesnog, koristeći neke od vrijednih teorijskih alata analitičke psihologije.

Radeći s halucinirajućim pacijenata i istražujući »neki svijet iza svjesnog svijeta«,⁴² Jung je tvrdio da oni moraju iskusiti »kriptomneziju«, fenomen »skrivenih memorija«. On nije bio prvi koji je upotrijebio taj izraz jer je njegov utjecajni profesor psihologije Théodore Flournoy taj pojam izvukao iz grčkih riječi »skriveno« (*kruptos*) i »pamćenje« (*mneme*),⁴³ ali je Jung bio prvi koji je taj fenomen povezo s kolektivnošću, prije nego isključivo s individualnošću. Kriptomnezija, prema Flournoyu, sastoji se od »latentnih sjećanja koja izlaze na površinu«. ⁴⁴ Drugim riječima, ono što doživljavamo kao svjež i potpuno nov misao moglo bi se, nakon određenog istraživanja, objasniti kao nešto što se čuva u nesvjesnom. Jungov je primjer Nietzsche, koji u *Tako je govorio Zaratustra* pripovijeda kako su narednik i njegov tim otišli loviti zečeve, priču koja se pojavljuje i u Kernerovim pričama. Dok je od Nietzscheove sestre saznavao da su u djetinjstvu doista čitali Kernerove priče, Jung je to, zajedno s još tri slučaja prisutnih u istom djelu, promatrao kao dokaz kriptomnezije. Naime, Nietzsche je zadržao ovu priču u svojoj nesvjesnoj psihi ne sjećajući je se svjesno.⁴⁵ Bishop ističe:

»Ovaj očigledan primjer kriptomnezije (...) (bio je) moćna demonstracija nemoći svijesti pred golemim automatizmom koji se uzdiže iz domene Nesvjesnog.«⁴⁶

Prema Jungovu mišljenju, kriptomnezija ne uključuje samo naizgled presudan sadržaj halucinacije psihotičnih pacijenata nego može objasniti i jasne izvorne linije umjetničkog djela:

»Bilo da je umjetnik toga svjestan ili ne, prema Jungu, kreativni proces uvijek djeluje na način da nesvjesno pokreće umjetnika. Kada pokušavamo dati riječi i pridjeve ovom iskustvu, obično kažemo da je pojedinac vođen 'višim silama'. Međutim, točnije je kazati da zapravo djeluju 'sile odozdo' koje proizlaze iz nesvjesnog.«⁴⁷

Hipoteza se kriptomnezije izravno suprotstavlja kolektivnoj nesvjesnoj hipotezi jer kada bismo umjetničko djelo mogli objasniti u smislu umjetnikova nesvjesnog sadržaja koji se izražava dok prolazi pragom svijesti, tada se »može reći da kolektivno nesvjesno ipak postoji – ali samo na policama

35
Ibid., str. 182.

36
T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 89.

37
Lisa A. Ponders, »Transformation through art: exploring Jung's view of art and the relevance of Charlotte Salomon's *Life? or Theater?*«, *International Journal of Jungian Studies* 8 (2016) 2, str. 1–17, str. 11, doi: <http://doi.org/10.1080/19409052.2016.1140065>.

38
E. Vivas, »On aesthetics and Jung«, str. 254.

39
L. A. Ponders, »Transformation through art«, str. 12.

40
»Razlikovanje u određenom smislu proturječi Jungovoj tvrdnji da je 'kreativna potreba koja se najjasnije izražava u umjetnosti iracionalna'.« – E. Vivas, »On aesthetics and Jung«, str. 254.

41
L. A. Ponders, »Transformation through art«, str. 5.

42
T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 2.

43
Ibid., str. 3.

44
Théodore Flournoy, *From India to the Planet Mars: A Case of Multiple Personality with Imaginary Languages*, Princeton University Press, Princeton 1994.

45
T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 3.

46
Paul Bishop, »C. G. Jung and Nietzsche: Dionysos and analytical psychology«, u: Paul Bishop (ur.), *Jung in Contexts: A Reader*, Psychology Press, Hove 1999., str. 205–241, str. 209.

47
T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 6.

Jungove osobne knjižnice«. ⁴⁸ Čini se da suprotstavljene hipoteze odražavaju dvije vrste autonomije koje se mogu uočiti u Jungovu pristupu umjetnosti: naime, autonomiju umjetnosti u odnosu na umjetnikovu svijest (objašnjena idejom kriptomnezije) i autonomiju umjetnosti u odnosu na osobno nesvjesno (objašnjeno idejom kolektivnog nesvjesnog). Stoga Richard Noll tvrdi da je »kriptomnezija oduvijek bila ‘sjena’ kolektivnog nesvjesnog, a to je činjenica koja je proganjala Junga«. ⁴⁹ Međutim, moguće je da dvije hipoteze nisu međusobno isključive, zato jer i kriptomnezija i kolektivno nesvjesno predstavljaju zaboravljanje određenog sadržaja koji je ili individualan ili kolektivan. Oba sjećanja iz pojedinog nesvjesnog kao i simboli koji potječu iz nesvjesne sfere kolektivne psihe mogu se opisati kao vrste skrivene memorije. Sonu Shamdasani je sličnog mišljenja:

»U biti, ono što je Jung predlagao bilo je radikalno proširenje Flournoyeva koncepta kriptomnezije. Tvrdio je da se ne pojavljuju samo uspomene na dojmove stečene tijekom svog života u neprepoznatoj formi nego i sjećanja na utruku. Ovaj koncept čini važan stupanj razvoja njegovog mišljenja. Mogao bi se nazvati ‘filo-kriptomnezija’«. ⁵⁰

Nadalje, Mogenson sugerira da je pojam kriptomnezije dragocjen po tome što je »odigrao važnu ulogu u razvoju arhetipske koncepcije«. ⁵¹ Stoga predlažem da prijedemo na pokretačku snagu koja leži u osnovi kriptomnezije, a to je *kompleks*.

U svom doslovnom smislu, *kompleks* znači ‘složiti što je, prije Junga, skovao profesor psihijatrije Theodor Ziehen, iako je za njega ovaj koncept bio povezan jedino sa svijesću. ⁵² Prema Barbari Miller, *kompleks* je:

»Struktura psihe koja okuplja slične elemente osjetljive na osjećaj. Svaki kompleks ujedinjen je istim emocijama i svaki je kompleks ujedinjen i organiziran zajedničkom jezgrom značenja. Naime, kompleks organizira iskustvo, percepciju i utječe na stalnu središnju temu.« ⁵³

Van den Berk definira kompleks kao »zbirku ideja i slika koje su grupirane oko nesvjesnih pogona«. ⁵⁴ Dok je provodio testove asocijacija riječima, Jung je uočio određene aporije u kretanju pacijentovih asocijacija. Naime, pacijent bi imao produženo vrijeme reakcije na određeni rječni podražaj ili bi imao poteškoća s izgovaranjem odgovora. Razlog tome je postojanje kompleksa – »psihičke energije postavljene u fokus koji je specifičan za tu osobu« ⁵⁵ – koji se mogu pokrenuti bilo kojom riječju relevantnom po pacijenta. Današnji praktičari ove metode određivanja kompleksa stvaraju liste riječi »na način da lako zahvaćaju gotovo sve komplekse praktične pojave«. ⁵⁶ Neurološka studija koja predlaže relevantnost kompleksa jest ona koju su proveli Petchkovsky i drugi, a koja sugerira da fMRI skenovi mogu pokazati kada određena riječ pokreće sukob između lijeve i desne hemisfere, što ukazuje na postojanje kompleksa. Prema Petchkovskom:

»Kada se kompleks aktivira, aktiviraju se moždani krugovi koji sudjeluju u tome kako osjećamo sebe, ali i druge ljude.« ⁵⁷

Što se tiče važnosti kompleksa u odnosu na umjetnost, Jung predlaže da se umjetnički pogoni nalaze u autonomnom kompleksu. Kompleksi su »dio nečega što izravno utječe na sve što je nekontrolirano u čovjeku – *numinosum*, koristimo li prikladan izraz Rudolfa Otta« ⁵⁸ – a umjetnost baš kao i seksualnost, znanost ili religija potječe upravo iz ove numinozne dimenzije. Prema Wojtkowskijevu razumijevanju, »Jung umjetničko stvaralaštvo zamišlja kao prirodni proces rasta pokretanog kompleksom«, ⁵⁹ a taj kompleks nije seksualan, već autonoman, umjetnički kompleks utemeljen u instinktima, a ne u potisnutoj ili sublimiranoj seksualnosti. Upravo se na ovoj točki Freud i Jung

razilaze – pri raspravi o prirodi složenog osnovnog umjetničkog procesa. Prema Freudu, postoji samo jedan kompleks – seksualni. Taj kompleks uvijek ukazuje na nerazriješeni unutarnji sukob, čime se pojam obilježava negativnom konotacijom. Način na koji se ovaj kompleks pretvara u kreativni nagon je, prema Freudu, sublimacija, koja je jedna od »abnormalnih dispozicija«⁶⁰ libida (što u Freudovu mišljenju označava samo seksualnu energiju). Rubin sublimaciju definira kao:

»Proces u kojem primitivni nagoni, koji potječu iz *ida*, putem *ega* bivaju transformirani u složena djela koja ne služe izravnom instinktivnom zadovoljenju. Tijekom ove transformacije primitivno ponašanje, nužno asocijalno, ustupa mjesto ego-sintoničnim aktivnostima koje su u pravilu društveno-produktivne, iako možda nisu uvijek društveno prihvatljive.«⁶¹

Među takve aktivnosti spadaju znanstveni, humanitarni ili umjetnički rad. Dakle, prema Freudu proces umjetnosti potječe od abnormalnog sustava kompleksa uz pomoć sublimacije kao obrambenog mehanizma. Stoga je plauzibilno vjerovati da, ukoliko bi se takav kompleks razriješio, utoliko ne bi preostalo energije za sublimaciju i konzekventno – ne bi se pojavilo nikakvo umjetničko djelo. Dakle, čini se da je ključan preduvjet umjetničkog nastojanja nesumnjivo postojanje poremećaja unutarnjeg života ili psihičkih poremećaja. Jung se nije mogao složiti s navedenom pretpostavkom. Kompleks nije doživljavao samo kao patološki fenomen i definitivno ga nije opisao isključivo u smislu seksualne energije. Nije poricao da je »seksualni kompleks jedna od najsnažnijih ‘razdvojenih parcijalnih psiha’ u osobi, sposobna utjecati na sve«,⁶² ali se, također, zalagao i za postojanje nezavisnih kompleksa kreativnosti, baš kao i religioznosti. Kompleksi, prema Jungu, nisu nužno štetni za ljudsku psihu:

48

Richard Noll, »Jung the *Leontocephalus*«, u: P. Bishop (ur.), *Jung in Contexts*, str. 51–91, str. 64.

49

Greg Mogenson, »Letter to the editor«, *Greg Mogenson*, str. 1–8, str. 4 [*A Journal of Archetype and Culture* (1994), str. 132–137]. Dostupno na: <http://www.gregmogenson.com/NOLL.pdf> (pristupljeno 27. 7. 2018.).

50

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 13.

51

G. Mogenson, »Letter to the editor«, str. 4.

52

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 17.

53

Barbara Miller, »Jung’s complex theory«, *NAAP (Nederlandse Associatie voor Analytische Psychologie)*. Dostupno na: <https://naap.nl/en/complexes-2/> (pristupljeno 8. 5. 2019.).

54

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 17.

55

Ibid.

56

Christopher D. Green, »The Association Method: Carl G. Jung«, *Classics in the Histo-*

ry of Psychology. Dostupno na: <https://psychclassics.yorku.ca/Jung/Association/> (pristupljeno: 8. 5. 2019.).

57

Leon Petchkovsky i dr., »fMRI responses to Jung’s word association test: Implications for theory, treatment, and research«, *Journal of Analytical Psychology* 58 (2013) 3, str. 409–431, doi: <https://doi.org/10.1111/1468-5922.12021>.

58

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 19.

59

Sylvester Wojtkowski, »Jung’s ‘art complex’«, *ARAS (Art and Psyche Online Journal)* (2009) 3, str. 1–37, str. 6. Dostupno na: <https://aras.org/newsletter/newsletter09-03.htm> (pristupljeno 8. 5. 2019.).

60

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 2.

61

Judith Rubin, *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique*, Routledge, Hove 2016., str. 87.

62

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 19.

»Kompleksi očigledno predstavljaju neku vrstu inferiornosti u najširem smislu – tvrdnju koju smjesta moram kvalificirati tako da kažem da imati komplekse nužno ne podrazumijeva inferiornost. To jedino znači da postoji nešto neusklađeno, neprilagodljivo i proturječno – možda kao prepreka, ali i kao poticaj većem trudu, pa tako, možda i kao otvaranje novim mogućnostima postignuća.«⁶³

Misliti da se podrijetlo umjetničkog djela može objasniti frejdovskom koncepcijom kompleksa kao abnormalne pojave pričinjava se prilično redukcionističkim. Pitanje koje se također nameće jest što će se dogoditi ako se takav kompleks riješi kroz psihoanalizu, uz izostanak ikakvih unutarnjih sukoba. To bi značilo da bi umjetnik ostao bez nadahnuća za stvaranje te bi pritom njegove umjetničke težnje bile »opljačkan«. Freud, dakle, relativizira razliku između umjetnika i osobe s psihičkim smetnjama, ne ostavljajući nam trag (put) za, primjerice, razlikovanje umjetnosti od neuroza. S druge strane, Jung nastanak kreativnog nagona ne pripisuje kompleksu kao posljedici neriješenog seksualnog sukoba. Za njega umjetnost ima instinktivnu kvalitetu, manifestiranu čak i u životinjskom svijetu u vidu uvažavanja ljepote, čime se odbacuje teza o seksualnoj represiji i sublimaciji kao izvoru umjetničkih nagona, s obzirom da je manje vjerojatno da životinje posjeduju takve obrambene mehanizme. Stoga bi reduciranje tih umjetničkih instinkata na seksualnost predstavljalo krajnju simplifikaciju, odnosno redukciju. Ističući autonomiju umjetničkog kompleksa, Jung kao reakciju na Hessea piše:

»Sublimacija u slučaju umjetnika nije prikladna jer kod njega nije riječ o transformaciji primarnog instinkta, nego o primarnom instinktu (umjetničkom instinktu) zahvaćajući cijelu osobnost u tolikoj mjeri da su svi ostali instinkti u stanju mirovanja, čime se potiče djelovanje božanskog savršenstva.«⁶⁴

Prema Jacobiju, važnost kompleksa leži u činjenici da je to bio:

»... revolucionarni početak koji ga je nosio s onu stranu tradicionalne psihologije koja utire put njegovom temeljnom otkriću 'dominante kolektivnog nesvjesnog', odnosno arhetipova.«⁶⁵

U nastavku članka arhetipove ćemo promatrati kao komponente kolektivnog nesvjesnog te ćemo analizirati njihovu ulogu u procesu umjetničkog stvaralaštva i individuacije. No prije toga, zagledajmo se dublje u odnos između umjetnosti i mentalnih poremećaja.

Autonomija umjetnosti u odnosu na moguće psihičke poremećaje

Ideja o pozitivnoj korelaciji između psihopatologije i kreativnosti poprilično je stara te seže do Aristotelova stava da je većina pjesnika melankolična, odnosno da »nijedan veliki um nikada nije postojao bez dodira ludila«. ⁶⁶ Ovaj paradoks ludog genija bio je posebno istaknut u romantičarskom diskursu devetnaestog stoljeća, uz karakterističnu mistifikaciju ludila i kreativnosti te popularizaciju kulta ludog pjesnika (lat. *furor poeticus* – *pjesnički zanos*). ⁶⁷ Iz takvog kulturnog ozračja izvire Lombrosova teorija devijantnosti, koja pretpostavlja da su kriminal, ludilo i genijalnost izraz degeneracije. U Lombrosovoj perspektivi genij je degeneriran, što predstavlja kompenzaciju za njegov temeljni intelektualni razvoj. ⁶⁸ Ipak, najutjecajniji zagovornik patološke osnove kreativnosti je Freud, prema čijem je mišljenju umjetnost proizvod neuroze s obzirom na to da potječe od sublimacije kao obrambenog mehanizma protiv neuroze. U frejdovskoj paradigmi »kreativnost je sredstvo za ublažavanje (prigušivanje) neurotskih stanja«. ⁶⁹ Međutim, argument protiv patoloških izvora kreativnosti ukazao bi na činjenicu da ne trpe samo umjet-

nici nego da i svatko tko trpi makinalno postaje umjetnik. Naime, svatko u određenom trenutku života prolazi kroz emocionalnu nestabilnost, ali ne sublimira je svatko u umjetničko djelo.⁷⁰

S druge strane, prema Jungovu mišljenju, kreativnost se ne može objasniti putem bolesti s obzirom na to da je umjetnost proces koji se događa umjesto, a ne poradi psihičkog poremećaja. Produkt neuroze ne možemo označiti kao umjetničko djelo:

»Bolest nikada nije poticala kreativni rad; naprotiv, ona je najteža prepreka stvaranju.«⁷¹

Na primjer, Robert Schumann nije mnogo pisao tijekom epizoda teške depresije.⁷² Također, Sylvia Plath pronicljivo ispovijeda:

»Kad si lud, zauzet si ludošću – cijelo vrijeme (...) kad sam bila luda, to je sve što sam bila.«⁷³

Naravno, kroz povijest su postojali psihički poremećeni umjetnici, ali oni nisu bivali umjetnicima zbog svog poremećaja. Dakle, prema Jungovim vlastitim riječima:

»Kako bi se opravdalo umjetničko djelo, analitička psihologija mora se potpuno osloboditi medicinskih predrasuda; jer umjetničko djelo nije bolest pa stoga zahtijeva drugačiji pristup od medicinskog.«⁷⁴

Ova je ideja dijametralno suprotna Freudovu prikazu umjetnika kao osobe koja:

»... ima i introvertnu dispoziciju te nije daleko od postanka neurotičarem. On je onaj nagonjen instinktivnim potrebama koje trebaju biti bučne. Želi postići čast, moć, slavu i ljubav prema ženama; ali mu nedostaju sredstva za postizanje tih zadovoljstava.«⁷⁵

Protuargument shvaćanju umjetnika kao neurotičara koji frustracije nakupljene u stvarnom životu kompenzira kroz vlastitu umjetnost, empirijska je

63

J. Jacobi, *Complex/Archetypes/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, str. 34.

64

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 30.

65

J. Jacobi, *Complex/Archetypes/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, str. 43.

66

Arne Dietrich, »The mythconception of the mad genius«, *Frontiers in Psychology* 79 (2014) 5, str. 1–3, str. 1, doi: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00079>.

67

Usp. Joseph Meringolo, »The Sanity of Furor Poeticus: Romanticism's Demystification of Madness and Creativity« (diplomski rad), Sveučilište Albany, State University of New York, English Department 2014. Dostupno na: https://scholarsarchive.library.albany.edu/honorscollege_eng/15 (pristupljeno 27. 7. 2018.).

68

Paolo Mazzarello, »Cesare Lombroso: an anthropologist between evolution and degeneration«, *Functional Neurology* 26 (2011) 2, str. 97–101.

69

Neus Barrantes-Vidal, »Creativity and madness revisited from current psychological perspectives«, *Journal of Consciousness Studies* 11 (2004) 3–4, str. 58–78, str. 64.

70

Sheldon Litt, »The origins of creativity: Sexuality, neurosis and the artist«, *International Forum of Psychoanalysis* 4 (1995) 2, str. 97–103, doi: <https://doi.org/10.1080/08037069508409528>.

71

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 12.

72

Ibid., str. 11.

73

N. Barrantes-Vidal, »Creativity and madness revisited from current psychological perspectives«, str. 7.

74

C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

75

S. Litt, »The origins of creativity«, str. 97.

činjenica da svaki umjetnik ne vodi tako nesretan život, blizak neurozi. Litt iznosi popis takvih talentiranih, ali psihički zdravih osoba, među kojima su Peter Paul Rubens, Pablo Picasso, Pablo Casals, Zoltán Kodály, Victor-Marie Hugo, Edgar Degas, Johan Wolfgang von Goethe, Henri Matisse i drugi.⁷⁶

Nadalje, ako bismo umjetničko djelo mogli reducirati na patološke mehanizme, iz toga bi slijedilo da ukoliko se »oboljeli« procesi razriješe, utoliko pojedinac biva onemogućen za daljnje produciranje umjetnosti. Zaključno, nipošto ne bismo smjeli uspostaviti uzročnu vezu između umjetnosti i psihičke bolesti. Također, u kontekstu Jungova shvaćanja uloge umjetnosti kao potencijala za transformaciju čak i na kolektivnoj razini, teško je zamisliti da bi psihički poremećeni umjetnik bio dobar »orijentir (pokazivač)« za potrebe društva. Prema tome, pojam ludog umjetnika, prema Jungovu shvaćanju, mitska je koncepcija.

Značaj umjetnosti za pojedinca i društvo

Prema Jungu, umjetnost ne postoji tek kao neovisna cjelina, koja nadilazi umjetnikovu svijest i osobnu psihologiju, ali ponekad i njegovo pojedinačno nesvjesno. Umjetnost vizionarskog ili arhetipskog tipa ima transformativnu moć na individualnoj, ali i na kolektivnoj razini. Točnije, individualna promjena podrazumijeva promjenu na kolektivnoj skali, i to kao »kreativni princip (...) koji transformira svijest, kao i nesvjesno, ego-self odnos kao i *Ego-though* odnos (ego-drugi)«. ⁷⁷ Preduvjet za ovaj veliki utjecaj na društvo i njegove norme jest individuacija – proces psihološke integracije u kojemu se spajaju i nesvjesne i svjesne razine psihe. Iz Jungovih spisa o umjetnosti i individuaciji zaključujemo vrlo blisku vezu među njima jer umjetnost unosi nesvjesne ideje u svjesnu pažnju i na taj način pomaže u procesu integracije. Individuacija se temelji na pretpostavci da svaka osoba u sebi ima dva suprotna pola – nesvjesni (potaknut impulsima) i svjesni (kontroliran egom). Dakle, da bismo bili mentalno zdravi i ostvarili samo-aktualizaciju, moramo sintetizirati dvije suprotnosti i stvoriti koherentni amalgam.

Ta integracija nesvjesnih i svjesnih nagona naziva se individuacija i to je »prirodni proces koji se odvija u svakome«. ⁷⁸ Jung ga također definira kao »dolazak u sebstvo«. ⁷⁹ Još i važnije za našu temu – iz ove napetosti nastaje kreativni proces i Jacobijev pogled, što je veća napetost, tim je razina kreativnosti viša. Uloga umjetnosti se, dakle, sastoji u nahođenju spram svijesti, kroz simbole, ideje koje miruju u nesvjesnom, te oslobađanje napetosti između dva sloja psihe i pokretanja procesa individuacije. Jung prikazuje umjetnika kao pojedinca rastrganog između ta dva sloja, osobe koja je, prema Neumannu, »podložna toj konstantnoj borbi s arhetipskim svijetom«, ⁸⁰ ali ipak, nesvjesni porivi preuzimaju vlast, a umjetnik »postaje instrument arhetipova koji su zbijeni u nesvjesnom prikladnom kolektivitetu«. Ona nije ništa drugo nego »zemlja iz koje ona [umjetnost] crpi svoju hranu«. ⁸¹ Sljedeći Haydnov prikaz ilustrira odnos umjetnosti i umjetnika, naglašavajući umjetničku autonomiju od svjesnih previranja:

»Ali ako ne mogu dalje, znam da sam morao izgubiti Božju milost nekom svojom krivicom, a onda se još jednom molim za milost dok ne osjetim da mi je oprošteno.«⁸²

Filozofija iza procesa umjetnosti iz šezdesetih godina bila bi slična gore navedenom. Na primjer, kada Pollock (koji je čitao i u određenoj mjeri bio pod utjecajem Junga) ili suvremeni slikar Richter stvaraju, oni se ne brinu o krajnjem rezultatu svojega rada jer ne održavaju svjesno djelovanje – oni djeluju pod određenim instinktivnim pogonom.

Da ponovimo Jungovu tezu o funkciji umjetnosti: umjetnost ima višu svrhu iscjeljivanja kreativnog pojedinca i doprinosa njenoj individuaciji, što je neokončivi proces samorazvoja. Primjer umjetničkog djela koje nudi Storr jest onaj Beethovenove *Grosse Fuge*, komada punog *dur-mol* modulacija, u kojemu su dvije dijametralno suprotne ljestvice spojene da bi proizvele ono što kritičari sada nazivaju jednom od njegovih najboljih skladbi. Cooper to opisuje ovako:

»Ono što privlači slušatelja jest dramatično iskustvo prisiljavanja (...) dvije teme koje po prirodi nemaju ništa zajedničko, uzgajati i proizvesti rasu divova, epizoda ili varijacija koje nemaju paralelu u glazbenoj povijesti (...) jasno je da sposobnost shvaćanja takvog djela argumentira određene psihološke osobine – ogroman fond agresije, prije svega i instinktivno ogorčenje ograničenja u bilo kojem obliku i filozofija života (...) utemeljenu na borbi za samorazvoj, s jedne, i samokontrole, s druge strane. U tom smislu *Grosse Fuge* jedno je od najosobnijih otkrića Beethovenovih djela.«⁸³

Još jedan glazbeni dokaz bliskog odnosa između umjetničkog stvaranja i individuacije ili procesa samorazvoja jest onaj Coplandov koji je tvrdio da je motiv njegova stvaranja samoizražavanje:

»Zašto se vazda mora iznova početi? Čini mi se da je razlog prisile na obnovljenu kreativnost taj da svaki dodani rad sa sobom nosi element samootkrivanja. Moram stvoriti kako bih znao samog sebe, a kako je samospoznaja neprestana potraga, svaki novi rad je samo djelomični odgovor na pitanje 'Tko sam ja?', te sa sobom donosi potrebu da se pređe na drugi i drugačiji djelomični odgovor.«⁸⁴

Čini se da je kompulzivni poriv za stvaranjem povezan s nagonom 'spoznavanja sebe' putem samospoznaje. Takva umjetnost emanira kao simbol, kao »izraz nečega stvarnog, ali nepoznatog«,⁸⁵ kao manifestacija arhetipova. Simboli koji se pojavljuju u procesu individuacije smrt su i ponovno rođenje, a prema Jacobiju, upravo ti simboli izlaze na put individuacije u autobiografiji *Život? Ili kazalište?* autorice Charlotte Salomon. Prema Poundersu, ovo djelo služi funkciji rješavanja napetosti između dva dominantna motiva u knjizi i osobnog života autorice, a to su život i smrt. Salomon, koja se opredjeljuje za umjetničko stvaralaštvo, odabire ponovno rođenje nad smrću, birajući osobnu transformaciju, a ne dajući mjesto samoubilačkim mislima. Cijela autobiografija Pounders označava kao *ouroboros*, alkemijski simbol transformacije. To

76
Ibid., str. 98.

77
Erich Neumann, Ralph Manheim, *Art and the Creative Unconscious: Four Essays*, Psychology Press, Hove 1999., str. 166.

78
James Albert Hall, *The Jungian Experience: Analysis and Individuation*, Inner City Books 1986., str. 50.

79
Chris Willem Broodryk, *The moving image: Contemporary film analysis and analytical psychology* (magistarski rad), University of Pretoria, Faculty of Humanities, Department of Drama 2006., str. 91.

80
E. Neumann, R. Manheim, *Art and the Creative Unconscious*, str. 191.

81
T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 31.

82
Anthony Storr, »Individuation and the creative process«, *Journal of Analytical Psychology* 28 (1983) 4, str. 329–343, str. 337, doi: <https://doi.org/10.1111/j.1465-5922.1983.00329.x>.

83
Ibid., str. 333.

84
Ibid., str. 334.

85
Catherine Nutting, *Concrete Insight: Art, the Unconscious, and Transformative Spontaneity* (magistarski rad), University of Victoria, Art History Department, Victoria 2007., str. 23.

je »zmaj koji proždire, oploduje, rađa i ubija i ponovno se vraća u život, simbolički predstavljajući vječni ciklus smrti, ponovnog rađanja i uskrsnuća«. ⁸⁶

Ovaj zmaj predstavljen je ponavljajućim segmentima samoubojstva u knjizi, razdvojenim uspomenu na sretne događaje, stalnom borbom između smrti i ponovnog rađanja, što je kulminiralo Salomonovom odlukom da će »živjeti za sve njih«. ⁸⁷ Pounders *Život? Ili kazalište?* čita u jungijanskom ključu, tvrdeći da ona podržava Jungove ideje o individuaciji kroz proces umjetnosti i posljedične osobne transformacije. Osvrćući se na mnoge puste trenutke knjige, ona tvrdi da:

»... transformacija kroz proces individuacije uvijek implicira nužnost smrti, razaranja, ili stvari koje su pri kraju.« ⁸⁸

Ovdje je važan simbol ponovnog rođenja. Progoff tvrdi:

»Kada su konfliktne suprotnosti integrirane i dovedene u miroljubiv odnos, to je zapravo kao da biva rođen novi pojedinac.« ⁸⁹

Carotenuto definira individuaciju kao proces u kojem se pojedinac »razlikuje od onoga što ga određuje« ⁹⁰ i ako te determinante razumijemo kao vanjske granice, kao društvene norme, onda možemo tvrditi da individuacija ima transformativni potencijal i na kolektivnoj razini.

Samo dobro integrirana i uravnotežena osoba može utjecati na društvo u uravnoteživanju svojih, ponekad izrazito suprotstavljenih normi i običaja. U tom slučaju, takav pojedinac, u našem slučaju umjetnik, sposoban je osjetiti društvena previranja i kroz umjetnost im dati upravo ono što treba da bi postala skladna. Stoga je umjetnik

»... ne samo reproduktor nastupa, nego i kreator i odgojitelj, jer njegova djela imaju vrijednosti simbola koji naglašavaju pravce budućeg razvoja. Imaju li simboli ograničenu ili opću društvenu vrijednost ovisi o održivosti kreativnog pojedinca.« ⁹¹

Nadalje, Jung umjetnika naziva

»... nesvjesnim glasnikom psihičkih tajni svoga vremena, često nesvjesnog kao mjesečara. On pretpostavlja da je on taj koji govori, ali duh vremena je njegov poticatelj, a što god taj duh kaže, pokazuje se istinitim kroz njegove učinke.« ⁹²

Jung primjećuje nesrazmjer između umjetnikovih kreativnih težnji, s jedne strane, i društvenih ograničenja, s druge strane. Konformizam nas može koštati gubitka individualnosti i može dovesti do jednostranog pogleda na stvarnost, što može biti pogrešno. Dakle, umjetnost može biti subverzivna u smislu potkopavanja temeljne doktrine koju smo mogli stvoriti i daje nam nešto što nismo ni svjesni da nam nedostaje. Jung naglašava ulogu kreativnog čovjeka koji odstupa od općeg trenda i time jasnije vidi život naše epohe:

»Normalni čovjek može slijediti opći trend bez povrede samoga sebe; ali čovjek koji ide stražnjim ulicama i cestama zato što ne može podnijeti široku autocestu, prvi će otkriti psihičke elemente koji čekaju odigrati svoju ulogu u životu kolektiva. Ovdje se umjetnikov relativni nedostatak prilagodbe ispostavlja u njegovu korist; on mu omogućuje slijediti vlastitu čežnju daleko od utabane staze i otkriti što je to što bi zadovoljilo nesvjesne potrebe njegovog doba.« ⁹³

Teorija koja naglašava autonomiju kreativnog pokreta kao odgovor na trenutnu društvenu atmosferu jest Worringerova teorija umjetnosti. Prema njemu, postoje dva stajališta stvaranja: potreba za suosjećanjem sa stvarnošću ili udaljavanje od nje. Ove dvije tendencije proizvode realistične i apstraktne vrste umjetnosti, pojedinačno.

»Poticaj za empatiju (...) očituje se u naturalističkom prikazu promatranog svijeta.« ⁹⁴

Apstraktna umjetnost, s druge strane, obilježena je geometrijskim pravilnostima te »nalazi svoju ljepotu u životno-negirajućem anorganskom, u kristalnom ili, u općim terminima, u svom apstraktnom zakonu i nužnosti«,⁹⁵ općenito, u svim apstraktnim zakonima i nužnosti.⁹⁶

To je vrsta umjetnosti koju

»... umjetnik stvara iz osjećaja straha pred nadmoćnom stvarnošću i na taj način traži utočište u apstraktnoj umjetničkoj produkciji koja, kroz pravilnost svog stila, daje oslobađanje od kaosa postojanja.«⁹⁷

Naravno, samo jedna tendencija dominira u danjoj epohi, ovisno o vrijednostima epohe. Empatični ili apstraktni stav spram stvaranja određen je nedostatkom određenih vrijednosti u društvu. Na primjer,

»... apstraktna umjetnost – kad je natopljena skladom, vedrinom i ritmom – obraća se onim društvima koja žude za smirenošću; društva koja se bore za zakon i red, gdje se događaju velike ideološke promjene i prijeti kaos.«⁹⁸

Važno je napomenuti da umjetnik nije slobodan birati koji će se stav usvojiti i koju će umjetnost proizvesti. Umjesto toga, on je instinktivno vođen jednom ili drugom vrstom ovisno o vremenu u kojem živi. Primjer koji van den Berk pruža jest Malevitchev *Crni kvadrat*. On nije mogao slikati u nekom drugom stilu u kojemu je htio, ali apstraktno, morao je »ocrtati stvarnost s nekoliko vertikalnih i horizontalnih linija, zbog poslijeratnih traumatičnih vremena u kojima je živio«.⁹⁹ Jednaku tendenciju primjećujem i kod Kandinskog:

»Mi instinktivno doživljavamo da se ne može poistovjetiti s prirodom.«¹⁰⁰

Također,

»Picasso je mogao slikati romantično, ali to nije želio.«¹⁰¹

86

L. A. Pounders, »Transformation through art«, str. 10.

87

Niyati Shenoy, »Life? or Theater?: An abbreviated Charlotte Salomon biography«, *Siglio*. Dostupno na: <http://sigliopress.com/life-or-theater-an-abbreviated-charlotte-salomon-biography/> (pristupljeno: 26. 7. 2018.).

88

L. A. Pounders, »Transformation through art«, str. 6.

89

Ira Progoff, *Jung's Psychology and its Social Meaning: An Introductory Statement of C. G. Jung's Psychological Theories and a First Interpretation of their Significance for the Social Sciences*, Routledge, London 2013., str. 156.

90

C. W. Broodryk, *The moving image*, str. 92.

91

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 95.

92

Ibid.

93

C. G. Jung, »On the relation of analytical psychology to poetry«.

94

Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, preveo Michael Bullock, Elephant Paperbacks, Chicago 1997., str. 10.

95

Ibid., str. 23.

96

Ibid.

97

Joshua Dittrich, »The Elasticity of Thought: A Note on the Drive in Worringer and Freud«, *Culture, Theory and Critique* 55 (2014) 1, str. 114–128, str. 118, doi: <https://doi.org/10.1080/14735784.2013.835097>.

98

T. van den Berk, *Jung on Art*, str. 34.

99

Ibid., str. 36.

100

Ibid., str. 35.

101

Ibid.

Dakle, umjetnost potječe od umjetnikova instinktivnog odgovora na atmosferu određenog vremena, a da bi umjetnički pogon funkcionirao na taj način, umjetnik mora imati povećanu osjetljivost na svoju okolinu, mora vidjeti što drugi previđaju, osjetiti nešto što još nije nastalo. Prema Neumannu, to je doista slučaj:

»Stanje kreativnog pojedinca iz djetinjstva ne može se okarakterizirati kao bolje nego u Hölderlinovim riječima: und schlummert wachenden Schlaf (‘i sna u buđenju’). U tom stanju budnosti dijete je otvoreno prema svijetu, nadmoćnoj unitarnoj stvarnosti koja ga nadilazi i nadvladava na svim stranama. Odjednom zaklonjen i izložen, ovaj budni san, za koji još nema vanjštine i unutrašnjosti, nezaboravna je svojina kreativnog čovjeka.«¹⁰²

Zaključak

U ovom prikazu nastojala sam objasniti Jungovo shvaćanje umjetničkog procesa kao autonomnog kompleksa, neovisnog o umjetnikovoj svijesti i osobnoj psihologiji, uključujući psihičke poremećaje i pojedino nesvjesno (ako je riječ o vizionarskom tipu). Također sam nastojala istaknuti Jungove glavne točke razilaska od Freuda na temelju podrijetla umjetnosti, pružajući argumente u prilog jungovske koncepcije kreativnog procesa.

Iako ne postoji nešto kao Jungova teorija estetike u strogom smislu te riječi, njegove refleksije o toj temi predstavljaju osvježavanje i daju ideje provokativne za promišljanje, s naglaskom na izvor umjetničkog procesa. Nadalje, prema Vivasovu mišljenju, »Jungove ideje o odnosu psihologije prema umjetnosti neophodne su za razvoj adekvatne estetike«.¹⁰³ Jungova primjena analitičko-psiholoških koncepata na ispitivanje umjetnosti svakako dovodi u pitanje naše prihvaćene predrasude o odnosu između umjetnosti i umjetnika. Nakon čitanja Junga, posvećujemo veću pozornost napetosti između svijesti i (kolektivnog) nesvjesnog, koja se odvija u umjetnikovoj psihi, dok pokušavamo pozicionirati njegove koncepcije o prirodi umjetnosti protiv onih iz Freudove. Ipak, unatoč našim borbama, čini se da shvaćanje istinske suštine umjetničkog djela još uvijek izbjegava naše shvaćanje kao, prema Jungovim vlastitim riječima, »kreativni aspekt života koji pronalazi svoj najjasniji izraz u umjetnosti zbunjuje sve pokušaje racionalne formulacije«.¹⁰⁴ Nešto slično Freud je priznao u svom eseju *Dostojevski i Parricide*:

»Prije problema kreativnog umjetnika analiza mora, nažalost, položiti svoje ruke.«¹⁰⁵

Moguća tema za daljnja istraživanja mogla bi biti istraživanje o tome daje li Jung objektivne kriterije za procjenu umjetničkog djela. Bilo bi zanimljivo vidjeti možemo li, uz pomoć simbola, kvalitativno razlikovati umjetnička djela, ili bi takav pokušaj izbjegao sve pokušaje operacionalizacije.

S engleskog preveo:
Luka Janeš

Kristina Vasić

Autonomy of Art from a Jungian Perspective

Abstract

The subject matter of the essay is the autonomy of art, which will be analysed from a Jungian perspective. What Jung had in mind with his notion of the independence of artistic process is its freedom from the conscious mind of an artist, rather than its independence from the current social, political or cultural conditions. Art, according to Jung, is autonomous if it comes from deeper levels of the human psyche, and that is unconsciousness. To test the validity of Jung's "autonomous complex", I will be checking the empirical reality of artistic creation, by providing professional artists' accounts of the creative process. Also, I will challenge the categorically laid and deeply rooted idea of a close link between artistic talent and mental illness, trying to see if the artistic process can be independent of an artist's psychological state. In Jung's view, art happens instead of and not because of potential illness of an artist. Additionally, I am going to contrast his view with Freud's, for whom an artwork is a sublimation of sexual drive or a product of neurosis. This idea was not acceptable to Jung, as he believed in the existence of not only sexual but also art complex. Finally, I will try to argue that Jung's view is more accurate in the depiction of artistic process than Freud's and that his emphasis on the autonomy in art, although radical, deserves more attention from scholars in philosophy and psychology of art.

Key words

Carl Gustav Jung, autonomy in art, analytical psychology, psychology of art

102

E. Neumann, R. Manheim, *Art and the Creative Unconscious*, str. 180.

103

E. Vivas, »On aesthetics and Jung«, str. 247.

104

C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, str. 177.

105

E. Vivas, »On aesthetics and Jung«, str. 247.