

Analytische psychologie en kunstbeschouwing

Er bestaat geen **psychologie**, die zoveel invloed buiten haar eigen vakgebied heeft uitgeoefend als de **analytische psychologie** van de Zwitserse psychiater Carl Gustav Jung (1875-1961). Die invloed strekt zich uit naar talrijke wetenschappen, maar ook naar de kunst, dat wil zeggen niet naar de kunst zelf (het scheppingsproces is, zoals we verderop nog zullen zien, een autonoom proces) maar naar de kunstbeschouwing en kunstbeleving. Toch laat zich in die veelheid van invloeden duidelijk één thema onderscheiden, en dat is **Jungs** symboolleer. Hij heeft daarin voor zulk een revolutionaire wending gezorgd, dat iedereen, die te maken krijgt met symboolverschijnselen, niet om Jung heen kan. Voor een werkelijk indringende kunstbeleving – of men zich daar nu bewust van is of niet – is **Jungs** opvatting van het symbool en de daarmee samenhangende begrippen van het collectief onbewuste, het archetype en het **numineuze** van de allergrootste betekenis.

Allereerst het symbool. Jung verstaat daaronder: de best mogelijke uitdrukking van een niet geheel te doorgronden realiteit.¹ Jung maakt een streng onderscheid tussen symbool en teken. Wanneer een uitdrukking verwijst naar een geheel te doorgronden realiteit, spreekt hij van een teken. Zo spreken wij terecht van verkeerstekens, omdat deze verwijzen naar bekende zaken. Wij spreken echter ten onrechte van wiskundige symbolen. Dit zijn in feite tekens, die ook verwijzen naar bekende, namelijk volledig gedefinieerde, zaken. De kus is een symbool, want hij verwijst naar een niet geheel te doorgronden realiteit, namelijk de liefde.

Een ander woord voor het ondoorgrondelijke is het onbewuste. Er huizen allerlei krachten in de mens en hij gaat ook allerlei relaties met de wereld aan, waarvan hij zich niet bewust is. Jung maakt hierbij een onderscheid tussen het persoonlijk en het collectief onbewuste.

Aanvankelijk onderzocht Jung als psychiater alleen het persoonlijk onbewuste. Het gaat dan om verdrongen gebeurtenissen, die zó pijnlijk zijn, dat ze als het ware ‘met geweld’ vergeten zijn. Men is bijvoorbeeld als kind mishandeld. De therapie bestaat dan uit het weer bewust maken van deze ervaringen, waardoor genezing – voorzover men daarvan kan spreken – mogelijk wordt. In tegenstelling tot Freud erkent Jung dat het persoonlijk onbewuste niet uitsluitend een ‘opslagplaats’ is van verdrongen gebeurtenissen, die de mens ziek maken. Het is ook de ‘plaats’ van ‘normale’ vergeten gebeurtenissen, die hun invloed blijven uitoefenen. Bijvoorbeeld iemand tekent graag, maar herinnert zich niet meer dat hij als klein kind op de knie van zijn oom die architect was, veel getekend heeft.

Behalve in het persoonlijk onbewuste, is Jung ook in een ‘diepere laag’ van het onbewuste doorgedrongen. Hij noemt deze ‘diepere laag’ het collectief onbewuste, omdat deze niet meer aan het individu is gebonden, maar aan de hele mensheid. Het betreft hier overgeërfde gedragspatronen, te vergelijken met instincten.²

Volgens Jung zijn de **archetypen** de dominanten van het collectief onbewuste.³ Het viel hem op, dat in de dromen en fantasieën van zijn patiënten dezelfde grondpatronen opdoken als in de sprookjes en mythen van de wereldliteratuur. Zo’n grondpatroon noemt Jung een archetype.

We geven nu enkele voorbeelden van **archetypen** in sprookjes en mythen. Een element dat internationaal in bijna alle sprookjes voorkomt, is het kwade, het slechte. Of het nu sprookjes betreft uit China, uit Europa, uit Zuid-Amerika: overal een heks, een draak, een slang, een duivel, een boze tovenaars enzovoort. Jung noemt dit het archetype van de schaduw. Een ander element dat internationaal in veel sprookjes voorkomt is de man-vrouw verhouding: de prins die na veel beproevingen trouwt met de prinses. Jung noemt dit het anima/animus archetype. (De anima is het onbewuste beeld dat de man van de vrouw heeft. De animus is het onbewuste beeld dat de vrouw van de man heeft.)

Behalve in sprookjes komen ook in de mythen van verschillende culturen dezelfde **archetypen** voor. Een bekend voorbeeld is het zondvloedverhaal in het *Gilgamesj-epos*, dat ook in de bijbel voorkomt. Men zou nog kunnen denken aan beïnvloeding, omdat de landen, waarin beide versies ontstonden, tamelijk dicht bij elkaar liggen. Zo'n verklaring is volstrekt onmogelijk bij de talrijke scheppingsverhalen, die antropologen wereldwijd hebben aangetroffen. Evenmin is het mogelijk een relatie te leggen tussen de bijbel en de *Popol Vuh*, het heilige boek van de Maya's van Midden-Amerika. Daarin wordt melding gemaakt van een schepping, een zondvloed, een raaf die nieuw land aanwijst en een trek door de zee.

We stuiten hier op de eigenlijke ontdekking van Jung. Hij toonde aan dat **archetypen** niet overgeleverd zijn door migratie, taalbeïnvloeding of welke vorm van traditie dan ook. Voor Jung is er sprake van een zó zuivere analogie met het instinct, dat hij het archetype definieert als een *grondpatroon van instinctief gedrag*.⁴

We moeten hier nog aan toevoegen dat **archetypen** een **numineus** karakter dragen.⁵ Jung heeft het begrip **numineus** aan Rudolf Otto ontleend.⁶ Het numinosum betekent het huiveringwekkende en tegelijk het fascinerende dat in het bestaan beleefd wordt. Rudolf Otto spreekt van het mysterium tremendum en het mysterium fascinans: het mysterie waarvoor men huivert en dat fascineert. **Numineuze** gevoelens heeft de mens, wanneer hij ervaart dat hij afhankelijk is van iets dat "groter is dan hijzelf". Deze gevoelens brengen hem tot ontzag, dat zich enerzijds kenmerkt door geboeid-zijn; anderzijds door een huiver, een angst, dat hij door dit "grotere" wordt bedreigd. We geven een voorbeeld. We varen op zee, het is nacht en het onweert. Af en toe verlicht een felle bliksemschicht de zee tot aan de einder. Dan is het weer stikdonker. We huiveren en tegelijkertijd zijn we gefascineerd door dit tafereel. We hebben dan een **numineus** gevoel. Jung wijst op het **numineuze** karakter van de **archetypen**.⁷ Hoe dieper zij in het bestaan doordringen, hoe dieper hun **numineuze** werking. Dat geldt ook voor de kunst. Hoe meer het kunstwerk ontroert, hoe dieper het besef dat het om méér gaat dan wat mooiheid. Bij werkelijk grote kunst, zoals dat van de Duitse kunstenaar Käthe Kollwitz, kunnen de rillingen je over de rug lopen.

Numineuze gevoelens wortelen in de religie, maar dan moeten we niet denken aan hedendaagse georganiseerde religies, maar aan oerreligies waarin de godheid steeds als óók iets huiveringwekkends werd beleefd. Het christendom legt de nadruk op een god, die alleen maar een goede vader is. In de weerbarstige wereld van de oerreligies streden goede en slechte goden met elkaar. Toch zijn dat al verdere uitwerkingen. In eerste instantie kon men de grond van het bestaan niet anders beleven dan als huiveringwekkend en tegelijk als fascinerend. Religieuze gevoelens zijn wezenlijk **numineus** van aard. Ze zijn algemeen menselijk en komen zowel binnen als buiten het domein van de godsdienst voor. Daarom kan een zwaar **numineus** geladen stuk als de *Matthäus Passion* ook door niet-kerkelijken in zijn authentieke religieuze waarde worden beleefd.

De hierboven besproken begrippen, geven ons enig inzicht in het scheppingsproces van de kunstenaar. Een kunstenaar scheidt symbolen. Deze zijn niet alleen het product van zijn vrije keuze. Symboolvorming is niet een puur willekeurige zaak. In de symboolvorming hebben de menselijke vrijheid en het archetypische ieder hun aandeel. Hoe meer de kunstenaar de ambachtelijke kanten van zijn werk beheerst, hoe meer mogelijkheden om te scheppen hij zich verwerft. Als echter de inspiratie ontbreekt, wordt hij de gevangene van zijn eigen virtuositeit en vervalt hij tot maniërisme. Een kunstenaar moet ook kunnen luisteren naar zijn ingevingen. Wat kan dat hier anders betekenen dan luisteren naar de archetypische impulsen van het collectief onbewuste? Uitdrukkelijk bedoelen wij hier het collectief onbewuste. Het persoonlijk onbewuste omvat die inhouden, waarvan we ons in principe bewust kunnen zijn, maar die we vergeten zijn of verdrongen hebben. Ook dit niveau kan inspireren tot kunst.⁸ Als dat uitsluitend het geval is, hebben we te maken met kleinkunst of volkskunst. Grote kunst is altijd archetypisch en daardoor **numineus** geladen. Het is het verschil tussen een symfonie van Beethoven en een wals van Johann Strausz, tussen Anton Pieck en zijn tweelingbroer Henri, die het leven in een concentratiekamp in zijn smartelijke schoonheid heeft vastgelegd. Bij Johann Strausz en Anton Pieck is nauwelijks sprake van **numineuze** geladenheid, maar eerder van knusse huisvlijt, die zich in maniërisme blijft herhalen. Zoals Anton Pieck het 19e eeuwse leven steeds op dezelfde idyllische manier uitbeeldt, zo doen ook de walsen van Johann Strausz denken aan serieproductie. Er valt zeker veel moois in hun werk te ontdekken, maar dat is een andere kwalificatie dan schoon. ‘Mooi’ duidt uitsluitend op een streling van de zintuigen, terwijl schoonheid als **numineuze** kwaliteit ook de huiver van het mysterium tremendum omvat.

Er zijn verschillende manieren, waarop een kunstenaar luistert naar het onbewuste (bedoeld wordt hier: het collectief onbewuste). Sommige kunstenaars leiden een maatschappelijk gedisciplineerd leven en gaan op geregelde tijden aan het werk. Zij kunnen blijkbaar op vaste tijden de inspiratie laten komen ofwel ‘de sluizen naar het onbewuste openzetten’. Andere kunstenaars leven geheel en al op de impulsen van het onbewuste. Op de meest ongeregelde momenten kloppen de **archetypen** aan hun deur. Het gevolg is dat hun maatschappelijk leven in de war raakt. Zij leiden een bohème-leven.⁹ Men kan hier denken aan de tegenstelling Bach-Beethoven. Bach had de zorg voor een groot gezin en daarnaast de verplichting om iedere zondag voor de kerk een nieuwe cantate te componeren. Toch verraden deze cantates een hoog inspiratiegehalte. Blijkbaar is het mogelijk (althans voor een genie!) te midden van zeer drukke werkzaamheden, op vaste tijden zich open te stellen voor de stem van het onbewuste. Beethoven daartegen, onrustig, voortdurend van kamer wisselend, werd ‘geplaagd’ door ingevingen. ‘Plagen’ is niet het juiste woord. Beethoven ervoer het als zijn verplichting zijn ingevingen te volgen of die nu onder het eten kwamen of midden in de nacht. De twee kunstenaarstypen, die hierboven beschreven zijn, worden ook wel het Apollinische en het Dionysische type genoemd.¹⁰

Het scheppen van kunst is een autonoom proces, dat nooit rechtstreeks, van buitenaf te beïnvloeden is. De kunstenaar krijgt een ingeving, hij volgt “de stem van het onbewuste” en zal zich daarbij niet laten afleiden. Men zou daartegen kunnen inbrengen dat de kunstenaar wel degelijk beïnvloed wordt. Ongetwijfeld is de tijdgeest van invloed op de vormgeving, maar die tast de autonomie van het scheppingsproces niet aan. Bovendien is de tijdgeest een mengeling van talloze factoren. Men kan bijvoorbeeld geen eenduidige invloed van de **dieptepsychologie** op het surrealisme vaststellen. Is Hieronymus Bosch niet evenzeer een surrealist, ondanks zijn totaal verschillende stijl? Komt dat niet omdat hij, zoals iedere kunstenaar, vorm geeft aan het, in laatste instantie, onuitsprekelijk mysterie? De kunstenaar

registreert wat er in zijn omgeving gebeurt, tegelijkertijd stijgt hij daarbovenuit doordat hij luistert naar zijn archetypische ingevingen. Dit maakt kunst tot iets van alle tijden.

Kunstenaars hebben – terecht of ten onrechte - vaak angst dat de autonomie van het scheppingsproces wordt aangetast. Soms verweren ze zich daartegen. De volgende anekdote illustreert dat. Men kent waarschijnlijk wel het werk van de Engelse beeldhouwer Henry Moore: enorme knekels die lijken op botten van dinosaurussen. Een leerling van Jung, Erich Neumann, schreef er een studie over.¹¹ Op de verjaardag van Moore, gaf Neumann hem zijn boek cadeau. De reactie van Moore was: “Dank je, heel attent van je, maar ik zal het nooit lezen.” Moore vreesde dat de analyses van Neumann het scheppingsproces zouden verstoren.

Nog interessanter wordt het als we de pathologie van de kunstenaar hierbij betrekken. Toen de dichter Rilke geadviseerd werd om in analyse te gaan, weigerde hij, bang dat met het wegnemen van zijn neuroses, ook zijn dichtader niet meer zou vloeien.¹² Alles draait hier om de vraag: wat is een archetype? Achter alle symboliek gaat een vormgevend principe schuil, dat onafhankelijk van tijd en plaats kan optreden. Jung vergelijkt dit principe met “(...) het assensysteem van een kristal, dat de kristalvorming in de moedervloeistof als het ware preformeert, zonder zelf stoffelijk te zijn.”¹³ Jung geeft heel nauwkeurig aan, dat het archetype zelfs niet vergeleken mag worden met het assensysteem van een bestaand kristal.¹⁴ Dit systeem kan bijvoorbeeld groot of klein zijn. Het archetype kan slechts vergeleken worden met de onveranderlijke geometrische verhoudingen.¹⁵ Het is dus een apriori gegeven mogelijkheid.

Het archetype, evenals het hele onbewuste, is volgens Jung niet pathologisch van aard. Hier toont zich het grote verschil met Freud, die in het onbewuste een opslagplaats zag van verdrongen complexen. Een werk als *Das Unbehagen in der Kultur*¹⁶ had Jung nooit kunnen schrijven. En toch... Hoe komt het dat Van Gogh in de psychiatrische inrichting prachtige schilderijen blijft maken? Dit heeft direct te maken met het begrip complex. Een complex is een afgesplitste bewustzijnsinhoud, die verdrongen is naar het onbewuste en waarover het bewustzijn geen controle heeft. Niet het collectief onbewuste noch de determinanten daarvan, de **archetypen**, maakten Van Gogh krankzinnig, maar zijn verbrokkelde bewustzijn dat in complexen uiteengevallen was. Zijn bewustzijn was echter niet volledig verbrokkeld, zodat de sluizen naar het collectief onbewuste bleven openstaan. In zo'n toestand gaan de **archetypen** met je aan de haal. Toch ligt de oorzaak daarvan niet bij de **archetypen** maar bij de complexen. Dat is het drama van Hölderlin en van Nietzsche geweest.

Zoals we benadrukt hebben, laat de autonomie van het scheppingsproces geen directe invloed toe, ook niet van de **analytische psychologie**. Als we stellen dat Jung van grote betekenis is voor de kunst, dan bedoelen we de kunstbeschuwing en kunstbeleving. Kunst is het scheppen van symbolen. Jung omschrijft het symbool als een verwijzing naar een niet geheel te doorgronden werkelijkheid¹⁷, we zouden ook kunnen zeggen: naar een mysterie. Een mysterie is in vele opzichten de tegenhanger van een probleem.¹⁸ Een mysterie is in vele opzichten de tegenhanger van een probleem.¹⁷ Een probleem kan men oplossen, dat betekent tot in alle details ophelderen, uitleggen ofwel “uiteen-leggen”, “uit de doeken doen”. Dit streven is gerechtvaardigd, zolang men deelgebieden van de werkelijkheid wil ontginnen. Zo kent het gebied van de scheikunde zijn aparte scheikundige vragen en het gebied van de geologie weer andere eigen problemen. Mysteries echter, omvatten geen deelgebieden: hier is het hele bestaan in het geding. Men kan bij problemen er als het ware “omheen” lopen: ze van verschillende kanten bekijken, terwijl het mysterie óns omgeeft. Zo is de liefde een mysterie. We kunnen er met ons verstand wel enigszins in doordringen, maar het gaat hier

uiteindelijk om een maar beperkt te bevatten werkelijkheid. (Om misverstanden te voorkomen: wij gebruiken het woord mysterie hier niet in de betekenis van onopgelost probleem, van een raadsel dat in principe op te lossen is.)

Kunst kunnen we niet “uit-leggen” als zou het gaan om een probleem. Helaas is dat in het onderwijs maar al te vaak het geval. Een bekende anekdote kan dit illustreren. Op een literatuurexamen werden de kandidaat allerlei vragen gesteld: wat bedoelt de dichter met dit gedicht, wat bedoelt hij in het eerste couplet, wat in het tweede couplet? Enzovoort. De examinator en de gecommiteerde waren het oneens over de antwoorden en om de kandidaat niet de dupe te laten worden van hun onenigheid, stuurden ze de antwoorden op naar de dichter zelf. Deze antwoordde: “Ik wist niet dat ik dat allemaal bedoeld had!”

Toch herinneren sommigen van ons zich die zeldzame leraar, die gids in het museum, die de kunstbeleving bij ons wisten te verdiepen. De meerzinnige woorden en begrippen die zij gebruikten, waren accenten die zij aanlegden. Zij lieten ons de vrijheid uit de veelheid van associaties, die zij opriepen, een keuze te maken. Wanneer men zó te werk gaat, is men niet aan het uit-leggen, maar spreekt men van duiding. Iemand die deze methode voortreffelijk beheerst is Prof. Van Os, die met zijn Tv-programma *Beeldenstorm* veel succes heeft geogst. Ouderen onder ons herinneren zich ook nog het fameuze Tv-programma *Kunstgrepen* van Pierre Janssen.

Helaas bestaat de veel verbreide mening dat als men kunst duidt, men zo maar wat in het wilde weg associeert. In feite vereist een goede duiding, een grote discipline. Men moet die associaties ordenen, die er werkelijk toe doen. Jung geeft ons een goed voorbeeld met zijn amplificatie. Dit is een manier om dromen bij patiënten te duiden door middel van het opsporen van parallellen in mythologie, antropologie, folklore, mystiek, kunst, kortom: parallellen in de symboolgeschiedenis. Het amplificeren dient zeer zorgvuldig te gebeuren, anders helpt men de patiënt niet. Waarom zou de kunstduiding niet eenzelfde zorgvuldigheid nastreven? Een diepere kunstbeleving maakt gelukkiger mensen en is dat minder belangrijk dan het genezen van patiënten? Dat de **analytische psychologie** hiertoe een belangrijke bijdrage kan leveren, hoop ik in dit artikel te hebben aangetoond.

Noten

1. *Gesammelte Werke* – in het vervolg afgekort: *GW* – deel VI, p. 515 e.v.
 2. *GW IX-I*, p. 56.
 3. *GW VII*, p. 103.
 4. *GW IX-I*, p. 56.
 5. *GW VIII*, p. 232 en 235.
 6. *Das Heilige. Ueber das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917, München 1963³⁵.
- Cf. ook: T. van den Berk: *Het Numineuze*, Zoetermeer 2005.
7. *GW VIII*, p. 232 en 235.
 8. Over de verhouding van het persoonlijk onbewuste tot de kunst, zegt Jung: “Auch aus dieser Sphäre fliessen der Kunst Quellen zu, aber trübe, welche, wenn überwiegend, das Kunstwerk nicht zu einem symbolischen, sondern zu einem symptomatischen machen.” (*GW XV*, p. 92).
 9. Met het woord bohème wordt sinds 1851 het onmaatschappelijke kunstenaarsleven aangeduid. In dat jaar gaf Henry Murger, die enige tijd secretaris van Tolstoi was, zijn *Scènes de la vie de Bohème* uit. Dit werk diende als scenario voor Puccini's opera *La Bohème*.

10. Deze onderscheiding maakt Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872.
11. *Die archetypische Welt Henry Moores*, Zürich 1961. Als de anekdote juist is, moet het om een script gaan, want het boek verscheen na de dood van Neumann in 1960.
12. W. Leppmann: *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*, Bern/München 1981 2, p. 278 en 355.
13. *GW IX-I*, p. 95.
14. *GW VIII*, p. 340⁵.
15. *GW IX-I*, p.95-96.
16. S. Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien 1930.
17. *GW VI*, p. 515 e.v.
18. Cf. Gabriel Marcel: *Problème et Mystère*, Paris 1935.