

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

Pedagogická fakulta

Ateliér arteterapie

METAFORA V ŽIVOTE, V UMENÍ A V ARTETERAPII

Bakalárska práca

Mgr. Eva Pariláková, PhD.

Vedúci práce: MgA. Stanislav Zeman

České Budějovice 2009

Mgr. Eva Pariláková, PhD.

školský rok 2008 / 2009

mail: eparilakova@hotmail.com

mobil: + 421 0908 432 557

Priezvisko a meno: Mgr. Eva Pariláková, PhD.

Ateliér arteterapie PF JU v Českých Budějovicích

Názov práce: Metafora v živote, v umení a v arteterapii

The Metaphor in the Life, the Art and the Art Therapy

Vedúci práce: MgA. Stanislav Zeman

Počet strán: 83

Počet príloh: Obrazové prílohy 17

Anotácia: Problematika práce sa bude zameriavať na oblasť, ktorá je obsiahnutá v dvoch ústredných otázkach.: 1. Aký zmysel má interpretácia v živote, v umení a v arteterapii? 2. Akú rôznu podobu, povahu má/môže mať interpretácia? Uvedené okruhy sa budú v práci osvetľovať prostredníctvom hĺbkovej a sústredenej interpretačnej sondy do konkrétnej výtvarnej tvorby, s dôrazom na jej signifikantný, príznakový štýl, jej výtvarnú metaforiku, charakteristickú atmosféru a jej asociačný potenciál (Marc Chagall). Hlavné motívy sledované pri uvedenej analýze budú predstavovať tieto okruhy: povaha výtvarnej metafory, viacvýznamovosť a nejednoznačnosť interpretácie, snová symbolika obrazu, osobná a archetypálna mytológia výtvarnej tvorby, diagnostika problému, problém a jeho „prerastanie“ vo výtvarnej tvorbe, hľadanie nových interpretačných rámcov a kontextov. Cieľom práce je využitie interpretačného prístupu rožnovskej arteterapie v širšom životnom kontexte v zmysle nachádzania paralel medzi výtvarnou tvorbou a hĺbkovou charakteristikou ľudskej psychiky.

Annotation: The work deals with topic present in two basic questions: 1. What is the meaning of interpretation in life, art and art therapy? 2. What form can/should the interpretation have? Given topics are analyzed through deep interpretation probe into particular art production with emphasis on its significant, symptomatic style, its metaphoric system, characteristic atmosphere and its association potential (Marc Chagall). Basic motifs traced within given analysis are divided into following parts: the nature of art metaphor, polysemy and ambiguity of interpretation, dreamlike symbolism of Picture, personal and archetypal mythology of art production, diagnostics of problem, problem and its „overgrowth“ into art production, search for the new interpretation frames and contexts. The aim of the work is to present the Rožňov art therapy utilization in the life context in the sense of finding parallels between art production and deep characteristics of human psyche.

Prehlasujem, že svoju bakalársku prácu som vypracovala samostatne iba s použitím prameňov a literatúry uvedenej v zozname citovanej literatúry.

Prehlasujem, že v súlade s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platnom znení súhlasím so zverejnením svojej bakalárskej práce, a to v neskrátenej podobe Pedagogickou fakultou elektronickou cestou vo verejne prístupnej časti databázy STAG prevádzkovanvej Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jej internetových stránkach.

Dátum: 18. 4. 2009

Podpis študenta:
Mgr. Eva Pariláková, PhD.

Pod'akovanie:

Týmto ďakujem svojmu konzultantovi MgA. Stanislavovi Zemanovi za podporu a ľudský prístup pri vedení mojej bakalárskej práce. Ďakujem aj všetkým svojim blízkym, rodine a priateľom, ktorí mi držali palce a podporovali ma v mojom úsilí.

„Tím podstatným je umění, malířství,
to malířství, které je docela jiné, než jaké dělají všichni ostatní.
Ale jaké? Dá mi Bůh, či někdo jiný sílu, abych mohl obrazům vdechnout svůj dech,
dech modlitby a smutku, modlitby za vykoupení a znovuzrození?“



„Ale třeba je moje umění, myslel jsem jsi, uměním šílence,
třpytivou rtutí, modrou duší zaplavující mé obrazy.“

/Marc Chagall/

OBSAH

(Metafora v živote, umení a arteterapii)

<i>Úvod</i>	8
 I. ESEJISTICKÁ ČASŤ:	
Akú podobu má medziľudský vzťah?	10
(Stručné poznámky k životnému kontextu arteterapie)	
 II. INTERPRETAČNÁ ČASŤ:	
1. Maliar a ja (Marc Chagall – priebežná skica recepcie autorovho štýlu)	21
2. K premenám identity Marca Chagalla (Ja a jeho rôzne podoby)	30
3. Marc Chagall: Padajúci anjel /1923-1947/	43
(Pokus o hlbinné vymedzenie životnej a arteterapeutickej problémovej situácie)	
 III. FILOZOFICKO-METODOLOGICKÉ POZNÁMKY	
59	
 IV. Použitá literatúra	
65	
 V. Obrazová príloha	
66	
 <i>Namiesto záveru</i>	
83	

Úvod

Cieľ práce

Cieľom našej práce je využitie interpretačného prístupu rožnovskej arteterapie a zážitkovej interpretácie v širšom životnom kontexte v zmysle nachádzania paralel medzi výtvarnou tvorbou a hĺbkovou charakteristikou ľudskej psychiky.

Problematika

Problematika našej práce sa bude zameriavať na oblasť, ktorá je obsiahnutá v dvoch ústredných otázkach:

1. Aký zmysel má interpretácia v živote, v umení a v arteterapii?

2. Akú rôznu podobu môže mať interpretácia?

Uvedené otázky sa budú v práci osvetľovať prostredníctvom hĺbkovej a sústredenej interpretačnej sondy do konkrétnej výtvarnej tvorby, s dôrazom na jej signifikantný, príznakový štýl, jej výtvarnú metaforiku, charakteristickú atmosféru a jej asociačný potenciál.

V práci sledujeme arteterapeutické vrstvy estetického zážitku, ktoré hľadáme prostredníctvom interpretácie diela ruského maliara Marca Chagalla (1887 – 1985). Materiálovo pristupujeme k jeho tvorbe skôr výberovo a prierezovo, bez snahy zachytiť kvantitatívne čo najväčší počet jeho diel. Skôr nám ide o kvalitatívny výber, ktorý je podmienený konkrétnou problematikou práce (metafora v živote a arteterapii) a jej čiastkovými okruhmi (problémová situácia, identita autora, vzťahové motívy a spirituálny rozmer Chagallovho diela).

Hlavné motívy práce sledované pri uvedenej analýze budú predstavovať tieto okruhy: povaha výtvarnej metafory, viacvýznamovosť a nejednoznačnosť interpretácie, snová symbolika obrazu, osobná a archetypálna mytológia výtvarnej tvorby, diagnostika problému, problém a jeho „prerastanie“ vo výtvarnej tvorbe, hľadanie nových interpretačných rámcov a kontextov.

Metodológia

Metodologicky využívame dva druhy interpretačných postupov: a) širšie chápanú zážitkovú interpretáciu, ktorá je založená na voľných asociáciách a vychádza

z konkrétneho jedinečného vnímania umeleckého diela, a ktorá je v slovenskom kontexte estetiky inak nazývaná aj „nitrianska interpretačná škola“ a b) užšie chápanú „rožnovskú psychoanalytickú interpretáciu“, ktorá dostala svoj názov podľa miesta školy, kde bola skoncipovaná (Ateliér arteterapie PF JCU v Českých Budějovích), a ktorá je prednostne zameraná na osobnú históriu tvoriaceho človeka. Obidva tieto postupy spája ich zohľadňovanie hlbších, mimoracionálnych, mimopojmových a nevedomých osobnostných štruktúr (prejavených aj v umeleckom diele).

Štruktúra práce

V úvodnej časti práce sa zamýšľame nad podobou medziľudského a arteterapeutického vzťahu, prostredníctvom štyroch základných metafor.

V druhej časti sa pokúšame o podrobnú zážitkovú a hlbinnú interpretáciu tvorby Marca Chagalla, ktorú od prvej zážitkovej skice (Maliar a jeho štýl) posúvame k niektorým konkrétnym motívom identity maliara maliarovej tvorby (autoportréty, milenecké dvojice, náboženské motívy) a uzatvárame pokusom o detailnú rožnovskú analýzu obrazu Pád anjela.

V tretej časti práce poznámkovito ponúkame rôzne inšpiratívne úvahy nad problémami, ktoré sa nám v súvislosti s využitím rožnovskej arteterapie objavili, profilujeme prvé návrhy našej vlastnej predstavy arteterapie a otvárame ďalšie otázky, ktoré súvisia s dôležitou úlohou, ktorú má tento odbor v súčasnej postmodernej kultúre.

I. ESEJISTICKÁ ČASŤ

Akú podobu má medzil'udský vzťah?

(Stručné poznámky k životnému kontextu arteterapie)

Liečba umením? (a ešte trochu viac)

Arteterapia sa bežne medzi ľuďmi vníma ako „liečba umením“. Ak sa niekoho opýtate, čo si pod tým predstavuje, tak zvyčajne odpovie, že je to spôsob ako pomáhať ľuďom, ktorí sú v nejakej núdzi, majú istý problém, a ktorí už sami nie sú schopní ho riešiť. Že je to istá forma terapie, kde sa pri liečení využíva ozdravujúce a harmonizujúce pôsobenie umeleckej, prednostne výtvarnej, činnosti. Iste, je v tom veľa pravdy. Zároveň však aj mnoho zjednodušenia. Arteterapia ponúka totiž aj iné, rovnako dôležité možnosti: od povzbudivého hľadania skrytých „darov“ v každom z nás až k vyrovnaní sa s vlastným „tieňom“. Od tichého, súzvučného rozhovoru pomocou farieb až k okamihu vzájomného zdieľania pocitov z neho. Od bezstarostnej „odžívajúcej“ techniky „maľovania prstami“ až k vážnejším a intímnejším úvahám nad osobnými príbehmi ľudí v komunite. A nakoniec od úvodného „otŕkávania kto je kto“ až k hlbkej spoluúčasti v arteterapeutickom vzťahu.

Aké to je a aký to má zmysel?

Nasledujúca úvaha nad zmyslom arteterapie sa pokúša odpovedať na dve hlavné otázky: *Akú podobu má, môže mať arteterapeutický vzťah? Akú podobu má vysvetľovanie a interpretácia v arteterapeutickom vzťahu (teda ako interpretovať metaforu)?* Zároveň sú tieto otázky aj zamyslením sa nad samotnou podobou medzil'udského vzťahu a hľadaním dôvodov, prečo a ako interpretovať svoj či cudzí život. Lebo aj k tomu nepriamo, metaforicky v arteterapeutickom vzťahu dochádza.

Nie vždy sme radi, ak máme hovoriť o sebe. Ak áno, tak iba naozaj tým najbližším. A to sú tí, ktorí nás za to nesúdia, možno iba ticho počúvajú a „prijímajú“. Sú chúlостivé a citlivé veci, ktoré by sme si najradšej nechali sami pre seba (naše obavy, úzkosti, zlé spomienky). Aby nám neublížili, nepohrdali nami. Ale sú aj zážitky, ktoré sú tak intímne a jedinečné, o ktorých by sme radi hovorili, ale ktorých zdieľanie si vyžaduje otvorenú a načúvajúcu atmosféru. Aj sem niekde vstupuje arteterapia, možno v trochu širšom zmysle.

Na úvodné otázky sa preto pokúsim odpovedať prostredníctvom troch metafor, ktoré sa istým spôsobom dotýkajú pomoci, liečenia a medziľudského vzťahu vôbec. Najprv však len stručne pripomeniem ako chápem metaforu.

Metaforické aspekty života

„Slova jsou uspořádána poetickým způsobem tak,
že každé slovo může mít různé, zdanlivě nesouvisející významy,
které při hlubším zkoumání a kontemplaci vykazují vnitřní spojení.“

(Aramejský Otčenáš, 2001)

Metafora je prenášaním významu na základe podobnosti javov, vecí, je to obrazné, nepriame pomenovanie, posúvanie významu, znamená to aj „*ísť za, nad, cez, ponad jediný význam*“ (predpona „meta“ označuje „cez“, „za“, „po“, „nad“, „medzi“, „ponad“). Ide o zjednodušenú charakteristiku. Možno by sme metaforu lepšie priblížili ako *rečovú udalosť, v ktorej sa skutočnosť okolo nás pomenúva nepriamo, obrazne, ktorá je mnohovýznamová (vyvoláva v nás rôzne pocity, nálady, myšlienky), a ktorá je celostne zážitková (zasahuje a harmonizuje celú našu osobnosť, celé naše vnútro – city, rozum, telo atď., uvádza ich do súladu)*. Ako príklad môžeme uviesť názor z knihy Aramejský Otčenáš, v ktorom sa hovorí, že pri interpretácii biblických textov môže byť každá veta nazeraná z troch polôh: 1. intelektuálnej (ide tu o doslovný význam) 2. metaforickej (ktorá hovorí o vete ako podobenstve pre náš život) 3. mystickej (kde vetu nahliadneme a pochopíme v tzv. bezslovnom zážitku). Pre nás je z toho pre arteterapiu dôležitý práve metaforický prístup: umožňuje nám dívať sa na výtvarný obraz, slovo a ľudský život viacrozmerne a viacvýznamovo.

Tri metafory

Pri odpovedaní na prvú otázku *Akú podobu má arteterapeutický vzťah?* budem vychádzať z troch citátov z literatúry. Zámerne som hľadala obrazy a odkazy v starej umeleckej tvorbe, nie v psychologických knihách. Kvôli slovu, ktoré tu nadobúda obrazný, viacvýznamový zmysel. Všetky tri metafory sa istým spôsobom dotýkajú podoby arteterapeutického vzťahu.

1. Metafora prvá:

„Kdykoli se sejdou dva židé, z nichž jeden má problém, druhý se **automaticky** stává rabínem.“ (*židovské příslovie*)

Čo je pre nás v tomto prísloví naznačené? Prvý dôležitý moment, ktorý z neho vyplýva je fakt, že **pomáhať je vlastne prirodzené**. Nie je to nič zvláštne, chúlостivé. Ide o niečo, čo patrí k nášmu životu, čo je jeho reálnou súčasťou. Nie je iba znakom pomáhajúcich profesií. Aj rodič, učiteľ alebo dokonca študent, vlastne každý človek niekedy pomáha, podporuje, povzbudzuje, utešuje. Je to normálne. Výraz „automaticky“ zároveň etymologicky odkazuje k výrazu „auto -“, ktorý sa objavuje v slovných zloženinách s významom „sám, samo -, seba -. Synonymicky teda odkazuje aj k tomu, že situácia, v ktorej pomáhame je mimovoľná a spontánna a vzťahuje sa k pomáhajúcemu subjektu.

Druhý moment obsiahnutý v prísloví hovorí o tom, že **pomáhanie je obojstranné**. Lebo kto komu vlastne pomáha? Príslovie implicitne predpokladá, že vo chvíli, keď bude mať problém druhý žid, stane sa zase rabínom ten prvý. Teda v medziľudskom vzťahu neplatí, že jeden z nás je natrvalo silnejší a druhý ten slabší. Nikto nie je „nad“ alebo „pod“ tým druhým. Sú rovnocenní, pretože sú ľuďmi. Aj ten, ktorý teraz pomáha, bude raz určite potrebovať niečiu pomoc či radu.

Tretím faktom, ktorý príslovie odkrýva je **osobitá úloha rabína**. Ten v židovskej komunite nie je sudcom, ktorý hovorí čo je dobré a čo nie, **neradí ako sa správať**. Skôr ide o múdreho muža, ktorý **ponúka svoje vlastné skúsenosti**. Povie „iba“ ako problém vníma on, a to často **cez nejaké podobenstvo, príbeh, aforizmus** (v ktorom sa druhý človek nájde).

2. Metafora druhá:

Keď skončil všetky svoje slová ľudu, ktorý ho počúval, vošiel do Kafarnauma. Tam mal istý stotník sluhu, ktorého si veľmi cenil, a ten bol na smrť chorý. Keď sa stotník dopyčul o Ježišovi, poslal k nemu židovských starších s prosbou, aby prišiel a sluhu mu zachránil. Oni prišli k Ježišovi a naliehavo ho prosili. „Zaslúži si, aby si mu to urobil, lebo miluje náš národ; aj synagógu postavil.“ Ježiš teda išiel s nimi. A keď už nebol ďaleko od domu, stotník poslal k nemu priateľov s odkazom: **“Pane, neunúvaj sa, lebo nie som hoden, aby si vošiel pod moju strechu. Preto som sa ani nepokladal za hodného ísť k tebe. Ale povedz iba slovo a môj sluh ozdravie. . .”** Keď to Ježiš počul, zadivil sa mu, obrátil sa a zástupom, čo ho sprevádzali povedal: „Hovorím vám: **Takú vieru som nenašiel ani v Izraeli!**“ A keď sa poslovia vrátili domov, **sluhu našli zdravého**. (Nový zákon, Lukáš, 7,1 – 10)

Ďalšou metaforou je citát z Nového zákona. Prvým dôležitým odkazom k arteterapeutickému daniu je časť zo stotníkovej prosby „povedz iba slovo“. Kladie sa tu totiž dôraz na **liečivú silu slova** samotného, teda na jeho význam. Aké je to však

slovo, ktoré dokáže liečiť? Aké slovo oživuje a pomáha aj na diaľku? Naozaj tak málo stačí? A ak áno, ako potom prebieha liečenie? Akým, spôsobom? V arteterapii aj v bežnom živote sú významy plynúce zo slov niekedy naozaj rozhodujúce. Sami máme skúsenosť s tým, že pri podpore druhého človeka menej je niekedy viac. Niekedy stačí iba počúvať. Pre arteterapeuta je potom umením nájsť to pravé, „nenadbytočné“ , liečivé slovo.

V citáte sa hovorí aj o inom. **Stotník nežiada, aby Ježiš vošiel pod jeho strechu** (možno sa necíti toho hodný, má pred ním veľký rešpekt a cíti úctu). Nepriamo tým odkazuje k podstatnej súčasti arteterapie: „ísť pod strechu niekoho“ naznačuje preniknutie do tých najsúkromnejších, najintímnejších miest druhého človeka. Stotník (ktorý prosí za vyliečenie svojho sluhu, a je tým trochu zástupcom jeho problému) vo svojom oslovení Krista však akoby hovorí „nemusíš o mne vedieť všetko, aj tak cítim, že ma chápeš a môžeš mi pomôcť“. **Znakom dobrého arteterapeutického vzťahu nie je spoznanie tých najchúlostivejších vecí človeka ale vzájomná dôvera.**

A tým sa odкрýva posledný fakt z citátu. Stotník svojimi slovami vkladá do Ježiša **plnú dôveru**. Verí mu, odovzdáva mu do rúk osud svojho sluhu. Dôveruje mu dokonca natoľko, že ani nezapochybuje a vidí už svojho sluhu naisto zdravého. Na to Kristus odpovedá: „Takú vieru som nenašiel ani v Izraeli!“ A v tejto vzájomnej viere je potom ukrytý aj dôvod sluhovho vyliečenia.

3. Metafora tretia:

Za nejaký čas se Percival dostal do ďalekých krajů, kde byla půda pustá a neúrodná. Uprostřed pustiny stál hrad, kde na Percivala čekala první skutečná zkouška dospělosti. Byl to však úkol, na nějž mladý rytíř dosud nebyl připraven. Pán onoho hradu se zmítal v nesmírných bolestech na svém loži. Byl to král grálu, který porušil zákony spoločenství grálu a bez dovolení se oddal světské lásce. Byl potrestán bolestivým zraněním třísel a měl trpět tak dlouho, dokud mu neznámý rytíř nepoloží dvě otázky.

„Pane co tě sužuje?“ musí se neznámý rytíř otázat nemocného krále. Potom nastanou zázraky a pocestným, kteří docestovali na hrad, se zjeví grál. **Král se však neuzdraví, dokud** se neznámý rytíř nezeptá: **„Pane, komu slouží grál?“** V těchto dvou otázkách se skrývá vykoupení nejen pro krále ale pro celou zemi. (*Legenda o svatém Grálu*)

Príbeh o svätom Grále je plný symboliky a našou úlohou nie je rozlúsknuť ho. Skôr len premýšľať nad situáciou liečenia a vyzdravenia, ktorú obsahuje. Najprv si priblížime symboliku grálu. Väčšinou je jeho výklad pozitívny. Ide o kalich, z ktorého pil Kristus pri Poslednej večeri, posvätnú nádobu vykúpenia a svätenia. Legenda

hovorí, že sa uchováva na ťažko prístupnom vrchu Hora spásy, že ju anjeli naplnili svätou hostiou, ktorá sprostredkúva zázračné sily. Symbolizuje zdroj života pre všetkých, ženský element, tajomstvo života a nesmrteľnosť. Iná legenda však hovorí aj o negatívnom význame grálu: vraj ide o kameň, drahokam z Luciferovej koruny, ktorý sa odlomil počas jeho pádu z neba (ako každý archetyp, aj tento prapôvodný symbol obsahuje dobrú aj zlú stránku života, „je liekom aj jedom“). Pre nás je dôležité, že grál je tu predmet, ktorý má liečivé účinky.

Pri pomoci chorému kráľovi musí Percifal (v češtine Percival) položiť dve otázky. Prvá otázka znie: „Pane čo ťa sužuje?“ Aká dôležitá je táto otázka? V prvom rade ňou Percifal vyjadruje **účasť s druhým človekom**. Predpokladom kráľovho vyliečenia je súcit, záujem o konkrétného človeka, hlboké sústredenie a empatia. Zároveň Percifal týmito slovami **navodzuje dôveru**. Odrazu sú si predtým celkom cudzí ľudia blízki. V arteterapii by sme to nazvali *emocionálnou, pocitovou úrovňou medziľudského vzťahu*.

Aký je potom účinok tejto otázky? Z textu sa dozvedáme, že **v tej chvíli sa zjaví grál**. Ak si spomenieme na jeho symboliku, objavuje sa kráľovi vlastne zmysel jeho života, vykúpenia, tajomstvo ľudského vnútra a možno aj zažívanej problémovej situácie. Na tejto časti legendy je však ďalej zaujímavé, že **kráľ sa zatiaľ ešte nevylieči**. Čo to znamená pre arteterapeutický vzťah? Nestačí teda prejsť účasťou? Zdá sa, že nie. Percifal musí položiť aj druhú otázku: „Pane, komu slúži grál?“ Otázka je zvolená trochu paradoxne. Prečo sa v tej chvíli, keď kráľ najviac trpí, pýta hlavný hrdina na zmysel grálu? Ako súvisia tieto dve otázky? Otázka trochu pripomína buddhistické koány, teda paradoxné a zdanlivo nezmyselné vety, ktoré majú vyprovokovať, vytrhnúť veriaceho zo samozrejmosti. V arteterapii to potom znamená, ponúknuť človeku rôzne náznaky, symboly, metaforické odkazy a v dobrom slova zmysle ho takto šokovať, aby mohol k svojmu problému ďalej sám asociovať a hovoriť, čo ho napadá.

Aký je dosah druhej Percifalovej otázky? **Kráľ sa vylieči**. Ako je to možné? Percifal totiž kráľovi umožní, aby **oživil a pochopil kontext svojho problému**. Pomáha mu, aby zasadil problém do nových súvislostí. Kráľ zrazu uvažuje nielen nad tým, čo sa mu stalo a ako sa cíti (prvá otázka), ale aj nad tým, *aký má vlastne zmysel jeho utrpenie* (druhá otázka). Percifal, aby kráľa vyliečil, musí mu pripomenúť zmysel grálu. Podobne v arteterapii majú uvedené otázky rozhodujúci vplyv na liečenie. Choroba, problém, handicap sa stávajú prostriedkom k lepšiemu sebaspoznaniu. Aj

trpiaci, alebo nešťastný človek sa pýta: Prečo sa mi deje toto? Aký to má zmysel? Aký zmysel má problém pre môj život?

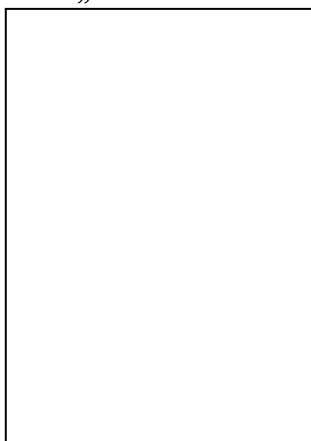
Druhou a snáď najdôležitejšou vecou pre človeka s problémom je tá, že **spomínané otázky musí prežiť a pochopiť on sám**. Sám si musí na nich odpovedať. Iba tak sa stáva autonómnym, teda nezávislým človekom. Iba tak sa vylieči. Človek potrebuje vnútorne pochopiť kontext, prečo sa mu deje to, čo sa mu deje. Tento kontext nie je len osobný, rodinný, kultúrny ale aj spirituálny a duchovný. Okrem emocionálnej úrovne arteterapeutického vzťahu je v ňom teda potrebná aj *interpretačná, reflexívna (asociatívna a odkrývajúca) poloha*.

Metafora štvrtá (hra s jedným obrázkom alebo čo sa skrýva „nad“)

Druhá otázka našich úvah nad životným kontextom arteterapie znela: *Akú podobu má vysvetľovanie a interpretácia v arteterapeutickom vzťahu? Teda: Ako interpretovať metaforu na obraze? V arteterapii neustále existuje problém nakoľko a či vôbec verbalizovať a pomenúvať výtvary svojich klientov. Existujú nielen obavy, že sa pri výklade dotkneme priveľmi citlivého miesta ale najmä, že sa jednoznačným pomenovaním oslabí terapeutický účinok obrazu na jeho autora, že sa to udeje v nevhodný čas. Aj v živote o niektorých veciach (dobrý film, pôsobivá báseň, hlboké stretnutie s niekým) neradi hovoríme hneď, chceme si to akoby ešte prežívať, v spomienkach, v celovom dojme bez upresňovania a vysvetľovania slovami. Na otázku ako interpretovať neexistuje jednoznačná odpoveď. Každý arteterapeut si postupne nájde svoju vlastnú mieru, podľa svojej povahy a odvahy. Nasledujúci prístup je teda iba jedným z možných, a týka sa skôr uvedomenia, čo všetko výtvarný obraz v sebe ukrýva.*

Vychádzajme z nasledujúceho obrázku. Predpokladajme, že biela plocha výkresu odkazuje k akejsi „tabule rase“, pred tým ako klient začne maľovať. Biela plocha možno metaforicky pripomína aj stav pred vznikom ľudského života, vedomia, pred vynáraním predstáv.

„tabula rasa“

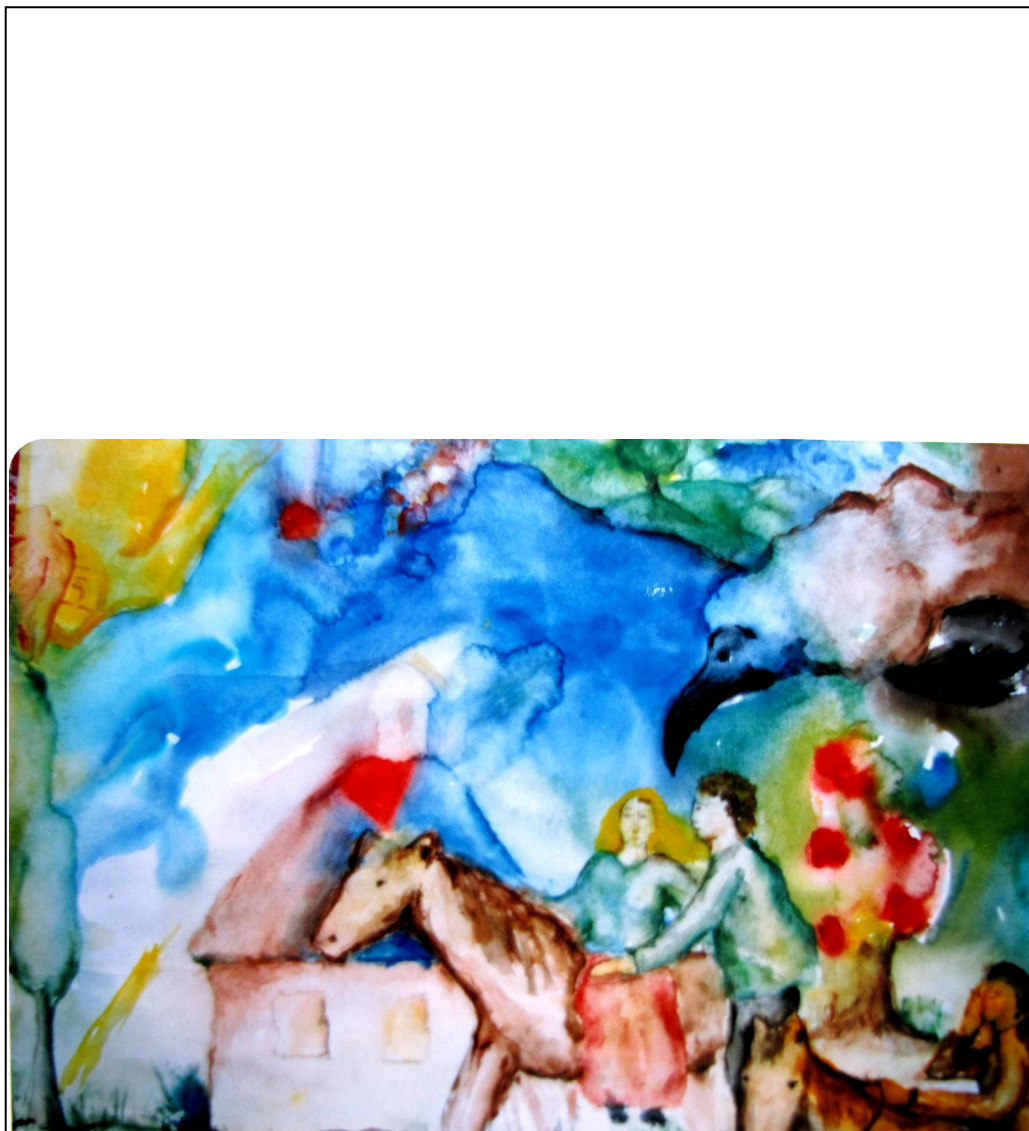


Čo sa pri našej hre ďalej deje? Spomeňme si na výklad metafor, ktorá nám umožňuje ísť „nad“, „cez“, „za“ (jediný význam). V nasledujúcej „hre“ odkryjeme prvú, dolnú časť už skôr namaľovaného obrázku, ktorý je ukrytý pod vrchným, čistým výkresom.



Pri prvom odkrytí sa nám objavila celkom bežná, možno trochu poetická situácia. Vidíme dvojicu muža a ženy v príjemnom jarnom prostredí. Na tejto prvej úrovni je obrázok harmonický až idylický. Znázorňuje „iba“ **viditeľnú realitu**, tak ako ju autor prežíva. V arteterapeutickom zmysle sa nám odkrylo aj to, čo je pre autora životne dôležité (blízky vzťah), čo on sám považuje pre seba za zdroj svojej pohody. Zároveň, pretože ide o partnerskú dvojicu, musíme si uvedomiť, že jej vzťah môže byť pre autora nielen zdrojom nádeje a perspektívy ale aj bolesti. Ak by sme to zovšeobecnil, každý výtvor klienta/študenta už obsahuje tak problematické ako aj progresívne,

„liečivé“ miesto. Tu je dôležité poznamenať, že podľa rožnovskej psychoanalytickej arteterapie je problém človeka umiestnený predovšetkým v strede, centre obrázku (v renesančnom spôsobe zobrazovania) alebo ako najvýraznejší a najväčší výjav (v haptickom spôsobe zobrazovania) .



Pri druhom odkrytí sa nám náhle otvorí *nová perspektíva* (opäť terapeutický moment). Objavujú sa ďalšie prvky. Ide o symboly, ktoré zasahujú do predtým takmer „nevinného“ obrázku (sup/orol, anjel). Dopĺňajú pôvodnú harmóniu nielen o negatívnu, ale aj o tajomnú polohu života. Charakterizujú život ako celostnejší (sup je napríklad symbolom tak matky, vegetatívnej, pudovej sily, Panny Márie ako aj zla, deštrukcie a smrti). Stretneme sa aj s väčšou voľnosťou a dynamikou vo výtvarnom geste (aj to je cieľom v rámci odporúčanej metodiky pri tvorbe klienta). Ďalšou úrovňou, ktorej si arteterapeut musí byť pri interpretácii vedomý je teda **symbolická realita** obrazu.

Dôležitým faktom pre arteterapiu je zároveň posun perspektívy klienta (v našej hre je symbolizovaný odkrývaním obrázku smerom hore), ktorým sa vlastne mení aj predpokladané problémové miesto na obrázku (Inak povedané, arteterapeut sa v práci s klientom snaží zmeniť jeho perspektívu pohľadu na svoj problém cez rôzne výtvarné inštrukcie).



Posledným odkrytím obrázku a odhalením jeho celkovej podoby sa významovosť zdvíha opäť k novému horizontu. Objavuje sa motív zvláštnej nebeskej a vzdušnej postavy, ktorá akoby niečo písala do oblohy, alebo na nej niečo zapalovala...Trochu pripomína anjela, trochu niektorú z Michelangelových postáv. Celý obraz pôsobí dojemom nebezpečenstva aj nádeje, chaosu aj istého usporiadania. Pre arteterapeutický vzťah sa posledným kompozičným plánom obrazu odkryla istá **spirituálna realita** (ktorá je vlastne súčasťou symbolickej). Pri rozhovore so študentom alebo klientom s ňou musí dobrý arteterapeut rátať. Otázky zmyslu života, úvahy o viere, o smrti, existencii zla atď. sú nevyhnutnou súčasťou dôverného arteterapeutického vzťahu (Tu odkazujeme na zaujímavú štúdiu s názvom *Fázy spirituálneho vývinu* od psychiatra a filozofa Scotta Pecka v jeho knihe *Nevyšľapanou cestou*).

(Poznámka: Uvedená hra s obrázkom, so skrývaním a odkrývaním jeho kompozičných plánov môže byť súčasťou jednej arteterapeutickej etudy, v ktorej sa na namaľovaných obrázkoch hľadajú uvedené významové roviny. K hre môžeme priradiť aj ďalšie experimenty, napríklad otáčanie obrázku a nachádzanie inak nepovšimnutých motívov, spájanie dvoch obrázkov cez tretí, jeho domal'ovaním medzi ne, pozeranie sa na obrázok cez malý výsek, „hľadáčik“ v pomocnom výkrese atd. Rozhodujúce je, aby sa študent alebo klient cítil v tejto polohe experimentu dobre.)

Aká môže byť arteterapia

Aká je teda podoba arteterapeutického, medziľudského vzťahu? Aký je životný kontext arteterapie?

1. Arteterapeut by si mal byť neustále vedomý, že tak, ako sa zdvíhala perspektíva na modelovom obrázku sa to deje aj so životom každého človeka (študenta, klienta). Že mnohé problémy sa často riešia skôr posúvaním možností, otvorením nového pohľadu. Tým dochádza k niečomu, čo *Carl Gustav Jung* nazval „prerastaním problému“. Arteterapeut teda môže ponúknuť také aktivity, ktoré to umožnia. K vyličeniu dochádza včlenením problému do nového, zmysluplného kontextu (Odpoveď na otázku, čo dobré mi môže moja starosť poskytnúť?). To sa konkrétne deje napríklad vtedy, keď sa znovu použije predtým „nepodarený“ obrázok novým spôsobom, využitím novej techniky. (V zmysle tzv. recyklačného princípu spirituálno-ekologickej arteterapie; viď Šicková, 2002).

2. Ak je výtvarná metafora na obrázkoch klienta nepriamym pomenovaním jeho života, aj výtvarné inštrukcie (alebo aj tie, ktoré sú spojené s iným druhom umenia),

ktoré mu arteterapeut dáva, sú zástupnou rečou. Rečou, ktorou je možné, ohľaduplne a bez priameho vstupu do intímnej sféry, pomáhať.

3. Arteterapia potrebuje k svojmu citlivému pôsobeniu istý pozitívny duchovný rámec. Ten však neznamená únik od reálneho problému klienta do „vysnívaných“, bezproblémových svetov (postoj terapeuta, že celý život je príjemný, bezbolestný), ale hovorí skôr o tom, že sám arteterapeut musí chápať, prečo pomáha (Lebo si chce pomôcť sám?, Lebo má rozvinutú schopnosť vžívania sa do druhého?, Lebo je to populárne?). A s tým potom súvisia aj jeho vlastné hodnoty, ktoré do vzťahu prináša (viera v dobro, ohľaduplnosť k jedinečnosti každého alebo naopak snaha manipulovať s druhým, „radiť“ mu čo je najlepšie, využívať iróniu ako spôsob obrany pred klientovým problémom).

Nakoniec o tom „mäkkom“ v nás

Aramejský text z Nového zákona, ktorý v pôvodnom preklade znie „*Blahoslavení tiší, nebo oni dědictví obdrží na zemi*“, by sa podľa najnovších výkladov dal preložiť aj ako „*Blahoslavení ti, kteří tvrdé v sobě učinili měkkým*“. Zmysel arteterapie nájdeme teda v prvom rade tam, kde to, čo je v nás tvrdé premieňame na to, čo je mäkké. Ešte raz: Premeniť v sebe to tvrdé, na to, čo je mäkké.

II. INTERPRETAČNÁ ČASŤ

1. Maliar a ja

(Marc Chagall – priebežná skica recepcie autorovho štýlu)

Lyrická marginália

Myslím, že príťažlivosť istých obrazov, výjavov vzniká spočiatku celkom intuitívne, náhodne a podvedome... Prirovnala by som ju, možno, k návratom na miesta, ktoré pre nás boli čímsi blízke a spriaznené, keď sme boli ešte deti...spomínam si na nich skôr pocitovo, ale predsa sa črtajú v akýchsi nejasných obrysoch: Lahodné spočinutie kdesi na brehu vodnej nádrže na východnom Slovensku a hra s farebnými kameňmi vyplavenými na breh... Alebo „banálna“ prechádzka v lese s jeho necivilizovanými zvukmi, štruktúrami, pôvabnými tvarmi a s jeho tmavými zákutiami, ktoré sú kdesi na pomedzí strachu a prebudenej fantázie... Detailné a trpezlivé skúmanie kvetu, listu alebo kôry... Alebo tichá spriaznenosť so zvieratami, s ich sebaistými pohybmi... jašterice v rukách, opatrné skúmanie, aby neodpadol chvost, prvé dotyky so psom, mačkou, koňom... obozretný pohľad do ich očí...A ešte spomienka na jeden sen, v ktorom sa vznášam nad farebným mestom s veterníkmi na strechách, a to lietanie má v sebe niečo veľmi prirodzené a príjemné...

Nasledujúce poznámky zachovávam v singuláre, prvej osobe jednotného čísla, keďže boli výsledkom prvého, osobného zážitkového stretnutia s Chagallovou tvorbou a životom. Zároveň sa to objavujú prvé interpretačné motívy rožnovského prístupu.

Otázky

Vo svojej práci pomenujem tie **typické znaky Chagallovej tvorby**, ktoré by mohli odkazovať k istému **osobnostnému nastaveniu, naladeniu, životnému pocitu, rozpornosti alebo až problémovosti autora**. V tejto súvislosti sa potom vynára aj citlivá otázka tzv. diagnostikovania a s ním spojeného jednoznačného „zaradenia“, „škatuľkovania“. Z celostného arterapeutického pohľadu však výraz „*diagnóza*“ chápem v zmysle, ktorý najlepšie vystihujú bežné konštatovania typu: „*určiť kde a aký je problém*“, „*aký je stav*“, „*čo sa tu rieši*“, a teda s čím sa autor vysporadúva, na čo si sám pre seba, aj keď podvedome, odpovedá.

Prvé oslovenie – atmosféra sna a rozprávky

Prvé momenty, ktoré ma upútali na Chagallovom štýle súviseli pravdepodobne so zvláštne snivou, snovou, rozptýlenou, neurčitou a zatajenou atmosférou jeho obrazov. Akoby išlo o obrazy príbehu, ktorý sa pred našimi očami iba jemne naznačuje, zároveň však skrýva. Objímajúce sa postavy vystupujú z nejasného pozadia, lietajú vo vzduchu, stáčajú sa v dynamickom pohybe, niečo si hovoria, šepkajú ale divákovi zostáva iba tušenie...v pozadí znie hudba dedinského života, zvieratá a vtáky sa menia na ľudí, vstupujú im do snov, stierajú sa medzi nimi hranice...Svet sa točí podľa vlastných, perspektívnych a farebných, pravidiel. Hore a dole, vpravo a vľavo, červená a zelená zrazu neplatia tak jednoznačne...Ale napriek zdanlivému „zmäteniu“, zmätku, chaosu vyžaruje z obrazov akási vnútorná súvislosť, možno presahujúca bežnú logiku, napriek tomu však presvedčivá a sugestívna.

Teda ak príťažlivosť Chagallom, možno by som ju pomenovala výrazom „vnútorný svet“, „jeho osobné videnie“, „ako to práve on prežíva“. (V tradične ponímanej vede by sa to označilo odcudzeným výrazom „subjektivita“). Prvý náznak viažuci sa k sympatizujúcej blízkosti nás ako interpreta a „nášho“ zvoleného autora zároveň kladie aj otázku, či sme vo výtvarnom, alebo akomkoľvek umeleckom diele oslovovaní tým, čo už je v nás samých nejako obsiahnuté (akýsi *homeopatický princíp*, projekcia, podobné sa lieči podobným) alebo si cez neho, naopak, dopĺňame to, čo by sme chceli, čo by sme si priali, čo nám chýba (*princíp komplementarity*). Ak je teda pre niekoho Chagall zaujímavý, potom je možné, že aj jeho vlastná problematika bude nasmerovaná do otázky ako vníma vonkajší svet, ako je schopný „vynárať sa“ z vlastných snov a predstáv a komunikovať s „objektívnou“ realitou. Inými slovami, ide o to, ako vie svoju introvertnú chagallovskú polohu zladiť s pôsobením v bežnej „prevádzkovej“ rovine (rožnovský výraz) života, v jeho pragmatickom dianí.

Druhé oslovenie – niektoré životopisné fakty

Po prečítaní Chagallovho životopisu som si uvedomila niekoľko možných súvislostí. Uvediem ich tu iba poznámkovito ako vstupnú úvahu.

1. detský svet vo Vitebsku – vo svojej životopisnej knihe Chagall takmer básnickým jazykom hovorí aj o prvých zážitkoch z detstva – ako pri narodení nedýchal a museli ho oživovať („*V podstatě jsem mrtvě narozený. Neraď bych, aby z toho psychologové vyvozovali nepatřičné závěry. Proboha ne!*“; Chagall, 1965, s. 9), približuje tu spomienky na malé mestečko Vitebsk („*Neříkám nic o nebi, o hvězdách dětství. Jsou to*

mé hvězdy, mé sladké; provázejí mne do školy a čekají na ulici, až se budu vracet.Mé smutné i veselé město! Jako dítě jsem tě pozoroval z našeho prahu. Dětským očím se ukazuješ jasné.“; Chagall, 1965, s. 10) spomienky na strýčka, ktorý liezol na strechu, na otca, ktorý bol pre neho trochu tajomstvom („*Všetchno na otci se mi zdálo záhadé a smutné. Nedosažitelný obraz. Vždycky unavený, ustaraný, byly na něm jen oči s měkkým šedomodrým leskem.*“; Chagall, 1965, s. 11), na matku, ktorá verila jeho talentu a vzala ho do maliarskej školy (Vyzvala mě: „*Synu, vykládej si se mnou.*“ *Jsem kluk a maminka královna. O čem mluvit?*“; Chagall, 1965, s. 17; *Kde jsi teď maminečko? V nebi, na zemi? Já jsem tady daleko od tebe. Bylo by mi lehčeji, kdybych byl u tebe blíž; ...*“; Chagall, 1965, s. 18). Chagall spomína aj na okamih, keď ho pohrýzol pes, keď spadol zo strýčkovej kobyly, spomína na hru „letí letí“, na svoje rôzne talenty a dary („*Kromě důmyslu při hrách na všechno lítá, co má peří, a na špačky, kromě koupání a vysedávání na střechách za požárů, byl jsem obdařen dalšími talenty. Neslyšeli jste ve Vitebsku můj dětský hlásek?*“; ibid., 1965, s. 41) na dedinský život s jeho rituálmi a sviatkami (zabíjačky, šábes, Sviatok Zmierenia, návšteva synagógy atď.) na prvé pokusy maľovať a na prvé reakcie na svoju tvorbu („*Strýc se mi bojí podat ruku. Říká se, že jsem malíř. Co kdybych ho začal kreslit? Bůh to nedovoluje. Hřích.*“; ibid., 1965, s. 27; „*Ať mi Bůh odpustí, jestli jsem do svého popisu nevložil celou svou mečivou lásku, kterou vcelku chovám ke všem lidem.*“; ibid., 1965, s. 27). A nakoniec hovorí o svojich prvých snoch, o svojej veľkej vnímavosti a citlivej fantázii („*Jindy zase přichází do domu stařec z jiného světa, celý v bílém, jakýsi strýc s dlouhým vousem. Vejde, zůstane stát, prosí o almužnu. Podávám mu kousek chleba. Bez slova do něho udeří. Chléb upadne.*“; ibid., 1965, s. 36)

2. židovsko-kresťanská problematika autora – odráža sa v jeho tvorbe v motívoch Starého zákona, výjavoch z knihy Genezis (židovská svadba, rabín, svietnik, Príbeh o Abrahámovi, Noemove príbehy, atď.). Vzhľadom na židovskú príslušnosť Chagalla by to nebolo nič nezvyčajné. Za zaujímavé v tejto súvislosti aj pre „diagnostiku“ považujem dva momenty. Prvým je citlivé „vsúvanie“ kresťanského sveta do vlastných obrazov – časté motívy kríža, ukrižovania. Akoby autor stál na hranici, na pomedzí dvoch kultúr a bol k nim natoľko otvorený, že mu nerobilo problém ich vzájomne prepájať. Je však možné aj to, že sa nevyriešenou problematikou týchto dvoch náboženstiev a najmä pochopením kresťanstva neustále zaoberal aj sám pre seba. Druhý moment, je viac skrytý a súvisí už s výsledným zážitkom z vnímaných obrazov:

duchovné motívy tu majú skôr alegorickú, metaforickú výpovednú hodnotu a prekračujú tak čisto náboženský charakter.

Chagallova existencia kdesi „medzi“ dvoma spiritualitami spôsobovala aj neschopnosť „dať za pravdu“ iba jednej z nich. Chagall bol vnútorne fascinovaný židovskou kultúrou a motívami, ktoré sú s ňou spojené: večné neukotvené putovanie, obradné svätenie soboty v kruhu rodiny, melizmatická, kolísavá výrazovosť židovskej hudby, tajomné múdrosti rabínov... Na druhej strane je tu zreteľná aj príťažlivosť paradoxnými výrokmi z Nového zákona: o nastavení druhej tváre nepriateľovi, o Božom kráľovstve v nás, o láske medzi blížnymi, o hodovaní s hriešnikmi atď.

Z rožnovského arteterapeutického hľadiska by sa pravdepodobne riešila hlavne problematika otcovskej autority v Starom a Novom zákone a vo vzťahu k autorovi aj otázka prečo sám stojí kdesi na pomedzí dvoch vnímaní autority (starozákonný Boh prísny, „trestajúci“, novozákonný Boh láskavý). Takto jednoznačne by sme to však mohli vnímať jedine vtedy, ak by uvedený výklad nadväzovania Starého a Nového zákona bolo naozaj jediný možný... V skutočnosti existuje alternatíva, že obidva prúdy majú existovať paralelne veľa seba a človek by mal byť schopný ich ako také aj vnímať. Možno ako dve polohy človeka: ako nevyhnutné a neustále prechody medzi autoritou prijímanou zvonku a autoritou „načúvanou“ v sebe. Motív židovstva zároveň odкрýva dôležitosť rodiny v židovstve, a jej základné motívy: čo v nej znamená sviatočnosť, aké postavenie v nej má skutočný otec, ako otec zasväcuje do tajomstiev života, ako je vnímaná žena v židovstve atď.

3. emigrácia – Chagall počas vojny emigruje do Francúzska neskôr do Ameriky. Zdá sa mi zaujímavé, že tá snová, snívá a akoby jemne zaclonená poetika, ktorá je pre mňa najpríťažlivejšia, vniká práve v období jeho emigrácie. Je to náhoda? O čom to vlastne vypovedá? Z arteterapeutického hľadiska by sme mohli hovoriť o emigrácii (v metaforickom zmysle) ako o vytrhnutí sa zo známych väzieb a vzťahov, o nevyhnutnom odstrihnutí sa od rodinnej tradície, možno v zmysle „puberty“ alebo aj adolescentného zvažovania vlastnej kultúry. Emigrácia zo známeho do cudzieho prostredia vlastne akoby napomohla svojskému Chagallovmu prejavu. Práve tomu rázovitému, zasnenému, možno rusky emocionálnemu. Existuje tu opäť istá arteterapeutická paralela k arteterapeutickému vedeniu klienta – v prípade, že ho posúvame do iného, neznámeho, neprebádaného štýlu, pomáhame mu tak vlastne objaviť jeho skrytý potenciál. U Chagalla to bol istý posun od kubistického, abstraktného prejavu k surovšiemu, drsnejšiemu a spontánnejšiemu výrazu.

Mimochodom, práve táto emigrácia by mohla byť vnímaná aj ako „odchod, „únik“, „útek“ pred vtedajším výtvarným prúdom do vlastného štýlu založeného na výtvarnej metafore a výtvarnom náznaku. Ten má istú príbuznosť s rožnovským „smejvákom“, tzv. akčným akvarelom, ktorý je tiež alternatívou k tradičnému renesančnému vnímaniu reality. Z diagnostického hľadiska tu teda pôjde o dôraz na subjektívne prežívanie, problém sa bude sústreďovať na schopnosť autorovho návratu z chvíľkovej emigrácie vo vnútornom svete do každodennej skutočnosti. Ako vieme Chagall sa z emigrácie vrátil iba do Európy, do Francúzska (To by naznačovalo, že sa vo svojom fantazijnom svete metafory cítil autentickejšie, než v renesančnom zobrazovaní).

4. lyrika – Chagallovi je od začiatku blízka poézia, jej asociatívne prenikanie do hĺbok života, podvedomé spájanie obrazov zdanlivo nesúvisiacich, ale predsa spojených zvláštnou logikou. Osobne sa pozná s Maxom Jacobom, Louisom Aragonom, Sergejom Jeseninom, Alexandrom Blokom, Charlesom Baudelairom, Guillaumeom Apollinairom, atď. Niektoré názvy diela si vyberá z ich básní. Sám básne píše a lyrickú uvoľnenú obraznosť premieta aj do svojej tvorby. Diagnosticky sa môžeme pýtať: Akí ľudia čítajú, píšú poéziu? Prečo?

Tretie oslovenie – štýl, kompozícia a farebnosť

V úvode našej práce sa budeme zaoberať iba štýlom, ktorý vznikol v emigrácii. Štýlom, ktorý som prvotne nazvala ako zasnený, snivý, rozostretý, neurčitý. O jeho vzťahu k subjektívnemu, vnútornému prežívaniu som už hovorila. Chagalla by sme z tohto hľadiska mohli priradiť k haptickému, introvertnému, možno intuitívnemu typu. Jeho celkový štýl by sme charakterizovali ako patriaci do formálneho obdobia (pojem Milana Kyzoura st.), kde dochádza k tvorivému využívaniu prvkov ostatných výtvarných a vývojových fáz. Táto oblasť by si asi žiadala interpretáciu konkrétneho obrazu, opäť kvôli stručnosti niektoré otázky iba naznačím.

Od syntetického kubistického prejavu postupuje (*Ja a dedina*, 1911; *Poeta Apollinaireovi*, 1911 – 1912, atď.) cez symbolistický až lyrizujúci prejav (*Ležiaci básnik*, 1915; *Dedinský život*, 1925; *Sen*, 1927; *Samota*, 1933; *Dedinská Madona*, 1938 – 1942; atď.) až k prevažujúcemu drsnejšiemu, spontánnejšiemu a expresívnemu výrazu, ktorý je spojený s tajomne presvitajúcou metaforickou hĺbkou (*Mučeník*, 1940; *Posadnutosť*, 1943, atď.). Záverečné obdobie Chagallovej kreativity sa prejavuje jemnou zmenou vo výtvarnom geste. Od prudkých ťahov štetca smeruje až k pointilizmu. Ten sa prvorado uplatňuje v motívoch kytíc (*Ruže a mimóza*, 1956;

Mečiky, 1955 – 1956, atď.), neskôr sa rozširuje až do postáv a celkového deja výjavu (*Fialový akt*, 1965; *Zima*, 1966; *Maliar so svojou ženou*, 1969, atď.). Vďačný motív pre vytvorenie osobite štruktúrovaného pointilizmu predstavuje motív cirkusu, jeho hýrivej a pestrej nálady (*Noční karneval*, 1979; *Veľká paráda*, 1979 – 1980, atď.) a technika mozaiky (*Prorok Eliáš*, 1970). Paralelne s tým sa Chagallovo umelecké videnie obohacuje aj prostredníctvom techniky vkladaneho skla do vitrážových okien (*Pokolení Izacharovo*, 1960-1961); *Stvoření světa*, 1972). Práca so svetlom, ktoré počas dňa mení – na prvý pohľad trvanlivé – odtiene farieb je možno vnímať aj ako úctu pred tajomstvom farebného spektra vôbec. A u Chagalla je možno spojená aj s meditatívnejšou polohou a nakoniec aj blížiacou sa smrťou.

Z arteterapeutického hľadiska tu vidíme rôzne sa meniace podoby nazerania na realitu: Od úniku pred skutočnosťou a jej rozkladu na niekoľko pozorovacích stanovíšť a istej racionality v syntetizujúcom kubizme, cez návrat k realite, jej scelenie ale zároveň aj zvnútornenie do zákonitostí vnútorného zážitku symbolu až do pôsobivej nelogickosti lyrického obrazu. Vývoj pokračuje až k maximálne prejavenej vnútornej realite sna a rozprávky, emočnému „výbuchu“ farieb a svojskému chagallovskému šerosvitu, ktorý evokuje tajomnú a nevyjadriteľnú náladu. Nakoniec, expresivita vnútra je posunutá opäť k pointilistickému rozkladu skutočnosti avšak už nie v snahe racionálne analyzovať vonkajšiu realitu ale akoby hlbkovo preskúmať každý „bod“ farby, farebného odtieňa, teda z arteterapeutického hľadiska aj svojej emócie. Postupný prechod k subtilnejším javom vnútra môžeme náznakovo odčítať aj z techniky vitráže, v ktorej sa pracuje s krehkým materiálom skla.

V Chagallovej centrálnej tvorbe prevláda subjektívna perspektíva, lyrické usporiadanie obrazov. Existuje tendencia to, čo autor považuje za dôležité hierarchicky uprednostniť aj vo veľkosti. V obrazoch prevláda aj viacero pozorovacích miest, stanovísk, podobne akoby sa autor práve prechádzal vo svojom vnútre a „nasvetľoval“ v ňom rôzne pocity. Neexistujú tu teda tri plány v tradičnom slova zmysle. Skôr viacero paralelne prebiehajúcich „príbehov“. Hoci sa Chagall javí skôr ako maliarsky typ, je zaujímavé, že mnohé tvary, postavy, predmety necháva vynárať sa z farebných škvŕn až prostredníctvom grafickej linky, v niektorých momentoch používa až rouaultovsky výrazne čiernu ako obrysovú čiaru (možno na ohraničenie, vymedzenie, lepšie pochopenie emočných stavov zastúpených farbou).

Farby u Chagalla by sme mohli skúmať z dvoch hľadísk – ktoré z nich sa vyskytujú najčastejšie a ako sa počas života menila ich škála. Z prvého hľadiska môžeme

priebežne konštatovať, že autor najčastejšie požíva studenejšie tóny. Zelená, modrá a ich odtiene vypovedajú skôr o introvertnej polohe, na mnohých obrazoch sa však objavuje aj výrazne čistá a expresívna žltá, oranžová, svietivá biela a červená ako schopnosť prejaviť aj extrovertnú stránku svojho vnútra (často tvorí červená samotné pozadie obrazu - napr. *Abrahám s třemi anděly*, 1954 – 196; *Sluneční vůz*, 1977; *Posedlost*, 1943). Aj tieto farby sú však niekedy tlmené tmavšími valérmi – akýmsi chagallovským sfumatom, šerosvitom. Z druhého hľadiska stojí za povšimnutie, že od farebnej a pestrej palety smeruje autor k tmavým zelenomodrým polohám, najmä v období, keď mu umiera prvá žena (*Kolem ní*, 1945; *Svatební svícen*, 1945, *Duše města*, 1945). Z prvého nahliadnutia do farebnej škály sa ako dosť absenčná javí hnedá farba - ak sa objaví, je spojená s motívmi dediny, mestečka alebo so starozákonnými výjavmi. Možno to ukazuje nielen na vzťah k otcovskej autorite, ale aj na príznak chýbajúceho ukotvenia v realite v zmysle frazeologizmu „stáť nohami pevne na zemi, držať sa pri zemi“.

Štvrté oslovenie – typické motívy

Dvojice muža a ženy – postavy muža a ženy, niekedy v objatí, do seba stočené alebo sa prelínajúce, prekrývajúce. Telá sú deformované a ide skôr o ich vnútorné prežívanie ako o primárne prezentovanú presnú telesnosť. Často lietajú alebo sú neukotvené v priestore, na zemi. Hmotnosť tiel je dosahovaná skôr rýchlymi pastóznymi nánosmi olejových farieb, teda majú svoju vyžarujúcu pohyblivosť a dynamiku. Ich farebnosť je zvyčajne „ireálna“, vo farebnej nadsázke – tváre môžu byť modré, zelené, žlté atď.. Sú expresívne a premenlivé (napr. *Žena s modrým obličejem*, 1932 – 1960). Z arteterapeutického hľadiska sa týmto motívom rieši vzťah muža a ženy v jej rôznych subtilných podobách. Na spomínanom obraze vidíme, že muž ženu obtáča a jeho telo takmer splýva so ženinými šatami. Farby tvárí (zelená a modrá) sugerujú rožnovskú tenziu, napätie, ale aj perspektívu, nádej a v inom zmysle možno očakávanie svadobnej noci. Žena je tu skôr meditatívna, možno chladná, v rukách však drží kyticu červených kvetov. Mužská zelená tvár má ženské črty. Už na tomto malom priestore sa objavili možné problémy – prijatie a akceptovanie telesnosti, nedostatočná farebná komplementarita dvojice, splývanie tiel a vzájomná identifikácia, ich neukotvenosť v bežnej realite, lietanie, pohybovanie sa vo svete fantázie, ktoré môže byť spojené s freudovským výkladom v zmysle erotického zážitku atď.

Zvieratá – najčastejšie kone, kohúty, kravy, býky – z arteterapeutického a symbolického hľadiska predstavujú pravdepodobne pudové, inštinktívne stránky psychiky. Pozoruhodné sú metamorfózy a spojenia zvieratá s človekom, ktoré odkazujú až kdesi ku gréckym kentaurom, a kyklopom, Minotaurovi, u Chagalla však v jemnejšej, poetickejšej podobe. Ich premena na zviera je evokovaná skôr rituálmi a tajnými folklórnymi obradmi spojenými s ruským vidiekom, možno aj tajuplnými príbehmi rozprávanými v nočných hodinách. Z arteterapeutického skúmania je dôležité, že na „zloženej“ bytosti raz prevažuje zvieracia, raz ľudská podoba, teda niektorá z nich - duchovná alebo pudová - je dominantnejšia.

Vidiek, dedina – motív vidieka a ruského folklóru z arteterapeutickej analýzy odkazuje k osobným spomienkam na detstvo autora, možno sa to skrýva aj problém domova, podoba prežívania vzťahu s matkou a nostalgia za prvotným bezpečím. Spomienky na strýka, ktorý sedával na streche, na babičku, ktorá piekla voňavé jedlo, na otca, ktorý páchol rybami, spomienky na názvy obchodov a na správanie ľudí v rodnom Vitebsku sú zdrojom istej nostalgie a chagallovskej príjemne zasnenej melanchólie.

Kytice – objavujú sa na mnohých obrazoch, ako centrálny výjav (*Ruže a mimóza*, 1956; *Mečľky*, 1955 – 1956), alebo v rukách mileneckej či mladomanželskej dvojice (*Žena s modrým obličejem*, 1932 – 1960). Kytice si dávame na stôl aby sme si skrášlili priestor, v ktorom bývame, majú teda úlohu povznášať nás nad každodennosť. Kvet je tiež erotickým symbolom, muž ním prejavuje žene náklonnosť a túžbu po nej. Z kvetov je spletený aj veniec ako symbol panenstva. V rožnovskom chápaní však môže často sa opakovaný motív kytíc znamenať aj zakrývanie niečoho, nutkavosť až obsesiu.

Hudobníci – Hudobníci na Chagallových obrazoch navodzujú dojem veselosti, povznesenia a vytrhnutia z bežnej reality, chvíle sviatočnosti (hudba hrá pri svadbách, oslavách) ale aj chvíle, keď je potrebné vyjadriť alebo navodiť istý emočný stav (vyznanie lásky, intímna chvíľa, pohreb). Okrem týchto širších významov sa u Chagalla často stretneme so zvieratom, ktoré hrá na nejakom hudobnom nástroji – tento výjav už odkazuje k hlbším, inštinktívnym vrstvám symbolu. Z rožnovského hľadiska by sme mohli asociovať aj v ďalších významoch: hrať prvé husle, hrať niekomu na nervy, hrať sa spolu, ženský tvar huslí, mužský tvar píšťaly a sláku, hudba ako bezprostredné emočné umenie, ktoré pôsobí priamo, cez sluch a je v istom zmysle pudovejšia, telesnejšia atď.

Anjel – Anjel predstavuje u Chagalla častý motív – anjel padajúci či letiaci – je hermafroditná, bezpohlavná, tajomná a duchovná bytosť. Je to bytosť, ktorá sprostredkúva správy medzi Bohom a ľuďmi. Bližšie sa jej budeme venovať v detailnej interpretácii obrazu *Pád anjela* (1923 – 1947).

Cirkus – Ruský cirkus poznal Chagall od malička a bol spojený s jeho fantazijným detstvom. Cirkus vnášal do života všedného Vitebska niečo iné, nové a prítlačivé. V arteterapeutickom kontexte môže byť cirkus spojený s významami predvádzania, zabávania niekoho, hrania sa, krotenia, manipulácie s niečím, s niekým. Cirkus tiež odкрýva život ľudí, ktorí sú bez domova, putujú z miesta na miesto a zároveň často žijú neštandardnými, voľnejšími, možno až incestnými vzťahmi. K negatívnejším asociáciám patrí aj výraz „robiť cirkus“ – v zmysle robiť neporiadok, hluk, ale príchod cirkusu je sprevádzaný aj s detskou radosťou a so sviatočným naladením.

Poloblúky, gule, slnká – Tento zaujímavý motív má u Chagalla – ako aj iné symboly – svoj špecifický význam len v závislosti od celkového kontextu výjavu. Môže ísť o vyjadrenie dokonalosti a tajomnej uzavretosti duchovného sveta, ale v zmysle rožnovského výkladu aj o problematiku zapuzdrenia nejakého problému (*Kolem ní*, 1945), poloblúky môžu odkazovať aj k materskému komplexu.

Piate oslovenie – technika olejových farieb

Technika práce s olejovými farbami umožňuje použitie sýtych a hutných farieb. Rýchle akčné pohyby štetcom zostávajú aj po nanesení takmer reliéfne, výtvarné gesto je v tomto prípade viditeľné, zachytáva temperament, prípadne aktuálnu náladu autora. Umelec však môže pracovať s olejovými farbami aj tak, že výtvarné gesto sa takmer nedá postrehnúť a dôraz sa kladie skôr na presné zachytenie reality (holandské maliarstvo, hyperrealizmus). Olejová technika umožňuje pohybovať sa v dvoch semiotických polohách – od uhladeného a precízneho štýlu, ktorý stavia na dokonalosti smeruje až k bezuzdnej expresivite, ktorá zachytáva aj ten najmenší vnútorný „poryv“ umelcovho vnútra. V porovnaní s akvarelom však práca s olejovými farbami bráni uvoľnenej vzdušnej perspektíve a spontánnej náhode rozplývania a vzniku nečakaných valérov. Farebné prechody a odtiene maliar získava až po pracných nánosoch. V Chagallovej tvorbe sa uplatňuje skôr poetika osobného gesta, a olejový materiál umožňuje najmä expresivitu zvolených farieb a zároveň oslabuje alebo celkom potláča tretí rozmer obrazov. Jemná dvojrozmernosť v Chagallovej tvorbe je vyvážená práve „štvrtým rozmerom“ metaforického farebného náznaku.

2. Identita Marca Chagalla (Ja a jeho rôzne podoby.)

Čo je to „identita“?

V Slovníku cudzích slov (Petráčková, 1997, s. 385) nachádzame uvedené charakteristiky identity: Je to „zhoda predmetu so sebou samým, totožnosť, súlad, úplná rovnakosť; to, čo je typické, čo sa prejavuje istými atribútmi“. „Identifikovať“ znamená spoznať, rozpoznať, odhaliť (Např. niekoho identifikujeme pomocou občianskeho preukazu, osobitého pohybu tela, typického gesta ruky atď.). V bežnej reči, ak sa pýtame na svoju identitu alebo druhého človeka, tak je tento cudzí výraz nahradený skôr vetami typu: Kto som ja? Kto je to? Ako sám sebe rozumiem? Ako sa vnímam?

Výraz identita sa v súčasnosti používa v rôznom kontexte – hovoríme o kultúrnej, národnej, európskej ale aj sexuálnej identite. V rámci štúdií semio-psychológie by sme tiež mohli uvažovať nad vzťahom výrazu identita s ďalšími príbuznými pojmami – ja, ego, subjekt, persona, vedomie, sebavedomie, osobnosť, individualita, indivídium, svojbytnosť, autonómia, autenticita atď.

Wolfgang Iser vo svojej štúdii *Stáť sa sebou samým* (Iser, 1997, s. 9 – 32) hovorí, že „stávať sa sebou samým“ neznamena „nachádzať vlastné Ja“ ale vysvetľuje to skôr ako proces. Konštatuje, že tzv. „Ja“ vzniklo ako prípad modernej metafyziky v ktorej je „Ja“ charakterizované prostredníctvom esencionalistického vzorca indivídua. „Ja“ má individualistickú podstatu modernej doby, ktorá sa začína asi v 16. storočí. Odvtedy bolo ľudským údelom realizovať vlastné „Ja“ („Staň sa čím si.“). Iser hovorí, že táto koncepcia je dnes problematická. Čo má tým na mysli? V prvom rade: moderné, racionálne a rozumové „Ja“ predstavuje autoritu, ktorá vo vnútri indivídua vydáva rozkazy a ľubovoľný jednotlivec ich len ťažko dokáže splniť. Zároveň, „Ja“ sa tu považuje za niečo vopred dané. Iser tým problematizuje aj tzv. vedomé napredovanie za svojím cieľom. Dokladá to na príklade umelca, ktorý vo chvíli, keď už stratil všetku nádej na dosiahnutie cieľa zrazu „zázračne“, *nevedomky*, dosiahne to, čo chcel. (umelec v afekte hodí hubu namočenú vo farbe do plátna a náhodou sa mu podarí vytvoriť presne takú škvrnu zobrazujúcu penu okolo papule psa, akú zamýšľal ale v predošlých dlhodobých pokusoch to na racionálnej úrovni, napriek mnohým pokusom nedokázal)

Welsch pokračuje svojou úvahou, že pri stávaní sa samým sebou často to, čo sa vedome kazilo, nakoniec uspelo odlišnou šťastnou cestou náhody (napr. aj Leonardo da Vinci odporúča „...zostať stáť a hľadiť na stopy na stenách alebo na uhlíky v ohni, na oblaky, do blata a na iné miesta; ak ich pozorujete správne, nájdete nádherné vynálezy.“). Uvádza, že práve umelci využívajú tzv. kontingentné metódy – teda metódy založené na náhode. Hovorí: „Ak sa jednotliviec dokáže vzdať výsostného zamerania na jediný cieľ a otvorí sa náhodným skutočnostiam a udalostiam, takýmto odstúpením sa môže dostať práve k tomu cieľu, ktorý bol predtým nedosiahnuteľný“ (Welsch, 1997, s. 18).

Welsch ďalej pokračuje, že zvláštnosťou západnej moderny je upriamenie pozornosti na autonómiu a autonómne Ja. Podľa neho však, paralelne s takýmto postupom, vždy existovali aj opačné koncepcie, ktoré sa snažili nechápať Ja ako niečo do seba uzavreté, ale skôr ako druh vzťahu či pokus stať sa sebou samým zbavením sa svojho Ja. Podľa neho „účelové hľadanie Ja je príčinou všetkého nešťastia a správnejším cieľom by malo byť dosiahnuť „nevlastné“ Ja“ (ibid.,1997 s. 18). Nakoniec hovorí, že v dnešnej dobe sa sebahľadanie zakladá skôr na pluralizácii a transformácii Ja a paradoxne sa to deje práve tým, že do nášho života *vpustíme náhodu a rešpektujeme vlastné zablúdenie.*

„Nebezpečenstvo nespočíva v „odbočkách a skratkách“ po ktorých sa potulujeme, ale práve naopak v tom, že inštinkt, „pochopí sám seba“ priskoro.“ (Welsch, 1997, s. 21 – 22)

„Majstrovské dielo sebaúdržby – alebo, ako by som to nazval ja: sebadosiahnutia – spočíva v náležitej pozornosti „odbočkám a skratkám“, vo venovaní času sledovaniu ciest náhody a v čakaní na rast riadiacej sily, prameniacej z mnohorakosti zážitkov, ktorá nám nakoniec dodá nový a zrejme silný tvar, nútiaci nás stať sa sebou samým.“ (Nietzsche, Ecce homo, s. 54)

„Najúplnejším subjektom by podľa mňa... ...bol taký, ktorý v sebe unifikuje niekoľko podčastí seba a je navonok schopný prechodu medzi rozličnými rámcami významov. Takýto typ subjektu nazvem „transverzálny subjekt“ „...Integrita osoby v konečnom dôsledku závisí od jej schopnosti robiť prechod medzi diverzifikovanými konštruktami identity.“ (Welsch, 1997, s. 26)

Chagallove identity

Koncepciu Wolfganga Welscha nespomíname v našej práci náhodou. Cieľom nasledujúcej štúdie je skúmať rôzne podoby Chagallovej identity, tak ako sa objavuje na umelcových dielach. Načrtujeme iba niektoré znaky identity, a to bez zámeru vyčerpať všetky možné interpretačné detaily.

Ako prvou sa budeme zaoberať identitou, ktorá sa najviac blíži „rozpoznaniu“ Chagalla ako osoby a individuality – budeme sledovať jeho identitu na autoportrétoch. Pôjde nám o zachytenie rôznych významových nuáns vo fyziognómii, farebnom aj tvarovom sebvýraze autorovej identity. Tieto autoportréty by sme mohli rozdeliť na tie, kde sa stretáme s bezprostredným zobrazením Chagallovej tváre, postavy, a to ako obyčajného človeka (Uvedené obrazy nesú názvy ako: *Vlastný portrét*, *Autoportrét s bielym golierom*, atď.) a v druhom rade tie, kde už vystupuje do popredia Chagalova identita ako maliara (*Autoportrét so štetcami*, *Maliar: mesiace*, *Soumrak* atď.).

Druhou oblasťou, ktorou sa v práci budeme primárne zaoberať, sú tzv. metaforické alebo symbolické reprezentácie vlastného vnútra, ktorých súvislosť s vlastnou identitou nie je na prvý pohľad natoľko zrejmá. Je skôr tušená na základe hlbšieho semio-psychologického rozboru. Ide tu napríklad o obrazy *Don Quijote*, *Ikarov pád*, *Slnečný voz*, *Věnováno mé snoubence*, atď.. V nich sa často stretávame s alúziami na mytologické alebo archetypálne postavy, s ktorými sa autor, do istej miery, mohol identifikovať. Uvedenú skupinu bude pre nás zastupovať dielo *Padajúci anjel*, ktoré sa pokúsime detailne interpretovať v tretej kapitole interpretačnej časti práce.

Autoportrét ako identita človeka

Na obraze *Vlastná podobizeň* (1912 – 1914) /PRÍLOHA 1/ vidíme tvár, ktorá má ostré, deformované a trochu karikatúrne pôsobiace črty. Pohlavná identita postavy nie je celkom jasná (dopomáha nám k nemu iba názov), pretože okrem mladého muža by mohlo ísť aj o staršiu ženu. Výraz tváre (zvláštne čierne plochy očí iba s bielymi bodmi – akési obrátené zobrazenie) a jeho tvarová deformácia spôsobuje výraznú expresivitu výrazu s miernym karikatúrnym úsmevom. Farebnosť je introvertná, viac chladná (zelené oblečenie, tmavomodré pozadie, hnedé vlasy), je však vo výraznom svetelnom kontraste s bielo nasvietenou tvárou, krkom a viditeľným, sviatočne pôsobiacim golierom. Intenzita prežívania, ktorá z postavy vyžaruje je umocnená lomenými plochami tieňa.

Autoportrét s bielym golierom (1914) /PRÍLOHA 2/, posúva chápanie vlastnej identity späť k realizmu i keď istá hra so svetelnou expresivitou sa aj tu zachováva (nasvietenie tváre zľava). Ide o uvoľnenú a harmonicky pôsobiacu štúdiu vlastnej tváre – jej tvarových aj farebných odtieňov. To spôsobuje, že sa dívame na súmernú a peknú tvár muža. Výraz tváre je však oproti predošlému portrétu vážny, melancholický, z očí vyžaruje smútok ale aj citlivosť. Farebnosť sa nesie v prevažujúcich teplých, béžovo-hnedých valéroch, ktoré o to viac evokujú isté uzemnenie, zreálnenie, v rožnovskom chápaní aj hľadanie mužskej identity. Oblečenie je podobné ako na predošlom obraze, látka pod golierom však stmavla takmer do čiernej. Tým spolu s bielym golierom asociuje židovské oblečenie, istú serióznosť, vážnosť ale aj sviatočnosť. Rastlina vľavo pôsobí na obraze trochu tajomne, pretože celú tvár akoby skrýva (alebo akoby sa sám autor za ňu skrýval).

Kamkoliv mimo tento svet (1915) /PRÍLOHA 3/, je obraz, ktorého názov si Chagall požičal z básne Charlesa Baudelaira *Malé básne* v próze. Obraz posúva vnímanie seba samého opäť k zobrazeniu vnútorne prežíwanej reality, nie však pomocou expresivity. Štýlom skôr inklinuje ku kubistickým odkazom koláže a jemnej surrealistickej symbolike. Postava, ktorú na obraze vidíme má hlavu akoby rozstrihnutú a oddelenú tak, že jej časť od nosa hore lieta vo vzduchu nad zvyškom tela (Rozličná farebnosť oboch častí tváre iba podporuje rozdvojenosť postavy.) Vnucuje sa metafora túžby uletieť, uniknúť z bežnej reality – jediné, čo je však schopné lietať je myseľ (na tvári zastúpená očami, nosom), kým ústa, odkazujú skôr ku komunikácii a teda životu na zemi, taktiež telo v nej zostáva ukotvené. V skutočnosti tu nie je ani telo na svojom mieste a z reality uniklo „prevrátením“ perspektívy o 90 stupňov. Na ľavom okraji obrazu sa tiahne potemnené mesto, a to proti všetkým gravitačným zákonitostiam. Ak sa na mužskú postavu dívame z pohľadu mesta, lieta v skutočnosti celá. Tmavá a čierna farba oblečenia postavy a mesta evokuje vážnu, temnú až depresívnu náladu, možno emočné vyhorenie, kým fialové tóny tváre, a bielo-fialové pozadie asociujú skôr istú emočnú rozpoltenosť, mystiku a záhadnosť ktorá sa prelína s túžbou po jasnom čistom a nedotknuteľnom a bezproblémovom svete.

Na *Vlastnom portréte s vínnou skleničkou* (1917) /PRÍLOHA 4/ sa Chagall zobrazuje už spolu so svojou nevestou Bellou. Obaja sú zachytení v hyperbolizovanej, naddimenzovanej veľkosti, „týčia sa“ nad drobným mestom ako Gulliver vo svete liliputánov. Autor je oblečený do zeleno-červeného vrchného odevu s čiernymi nohavicami. Podľa rožnovskej poetiky evokuje v jeho osobnosti emočnú

komplementaritu a istú mieru napätia (červená a zelená) s čiernou aj možný druh revolty a vzbury (červená a čierna). To však zodpovedá emočnej povznesenosti a „rozjarenosti“, možno až megalomanskému stavu šťastia výjavu: mužská postava sedí na pleciah mladej ženy, asi nevesty, a s jednou rukou jej zakrýva pravé oko (on jej tým symbolicky „pomáha“ uniknúť z bežného videnia) a druhou pripíja vínom na zdravie. Celkom na vrchu tejto reťaze letí fialový anjel. Opäť sa navracia motív úniku z reality – žena je nohami na zemi, muž je so zemou spojený iba cez ňu. Na druhej strane práve on „komunikuje“ s duchovným svetom anjela (vo fialovej, mystickej farbe, ale aj farbe materskej, podobnej, akú má jedna noha ženy). Žena stojí na tmavozelenom podklade, ktoré asociuje očakávanie ale aj nádej a sviežosť, podľa rožnovského výkladu perspektívnu tenziu.

Na litografii *Autoportrét s kozou* (1922 – 1923) /PRÍLOHA 5/ hľadanie vlastnej identity pokračuje. Zobrazenie tváre sa navracia k predošlej expresivite – najsugestívnejšie pôsobia takmer uhrančivé a hypnotizujúce oči. Ústa sú pootvorené a vidno v nich zuby. Nie je však celkom možné rozlíšiť, či ide o úsmev alebo o prejav agresivity. S ľavou stranou tváre hraničí motív kozy – je oproti postave poddimenzovaná, pripomína skôr detskú hračku. Symbolicky možno zastupuje pudovú stránku života, podľa rožnovskej analýzy by mohla predstavovať aj ženskú postavu. Narušenie priestorovej kauzality je zrejme aj z deformovaného a do oblúka stočeného domu v pozadí.

Autoportrét ako identita maliara

Prvým obrazom, na ktorom sme konfrontovaní s Chagallovou identitou maliara je obraz *Autoportrét so štetcami* (1907) /PRÍLOHA 6/. Obraz má potemnený kolorit a je ladený do čiernych, sivých a hnedastých tónov evokujúcich meditatívnu, introvertnú alebo až melancholickú náladu. Z nich sa vynára Chagallova postava. Identita maliara je prezentovaná cez typické atribúty: maliarsku baretku, ale predovšetkým cez tri štetce, ktoré maliar drží v pravej ruke. Tvár maliara vyžaruje očakávanie, možno zvedavosť, aj celé telo s gestom ruky držiacim štetce evokuje pripravenosť. Ide o štýlovo realistický portrét avšak s odkazmi do výrazovosti barokovej až rembrandtovskej poetiky svetla (zlava nasvietená tvár a ruka, ich bronzovo hnedé tiene, svetelná dominanta bieleho goliera rezonujúca s bielymi kvetmi v pozadí atď.). Bronzovo hnedá farebnosť pokožky maliara môže podľa rožnovského výkladu odkazovať k mladšej mužskej autorite. Tajomne pôsobí kytica vynárajúcich sa bielych

kvetov vľavo hore (podľa rožnovského výkladu v perspektívnej rovine na mieste „čo ma oslovuje“). Tvorí svetelný doplnok ku bielemu golieru a odleskom štetcov. Jedna z rovín psychoanalytického výkladu by možno aj na tomto portréte zachytila v motíve kytice erotické asociácie.

Na obraze *Autoportrét so siedmymi prstami* (1912 – 1913) /PRÍLOHA 7/ vidíme maliara v ateliéri počas jeho tvorby. Obraz svojim štýlom opäť poukazuje na kubistické inšpirácie – priestor i postava maliara sú výrazne deformované a zložené pravouhlých prvkov (pravý uhol v zobrazenej nohe, ruke, výrazný čierny pravý uhol v líci atď.). Kubizmus symbolicky odkazuje k skúmaniu reality jej rozložením do jednotlivých prvkov, u Chagalla teda dochádza k sebaskúmaniu, ktoré sa prejavuje v tvarovej analýze vlastného subjektu. Tvár Chagalla má expresívny výraz, ktorý je dosiahnutý výrazným ostrým nosom, šikmými až uhrančivo pôsobiacimi očami, ktoré evokujú ázijské až orientálne črty tváre. Zdvihnutá ľavá noha, ktorá sa opiera do stojana má akčný až jemne vyzývavý charakter, naznačuje plnú angažovanosť tvorby až ovládnutie stojana svojím telom. Na obraze sa však objavuje symbolicky rezonujúca zvláštnosť – maliar má na ľavej ruke sedem prstov. Číslo sedem tu na jednej strane poukazuje na vybočenie z normy, neštandardné zobrazenie ale konkrétne možno aj na väčší potenciál výtvarnej kreativity (v rožnovskom chápaní asi odkazuje aj k väčšiemu sexuálnemu potenciálu) a kontaktu s hmatovou skúsenosťou (prsty sú základným predpokladom maliarovej zručnosti). Na druhej strane číslo sedem má v židovskej mystike i staroorientálnych kultúrach posvätný význam. Sedmička asi vychádza z rozštvrtienia 28-denného mesačného cyklu a odrazila sa aj v sedemramennom svietniku. (Ďalšie jej významy: Napr. sedem čiaš hnevu v knihe so siedmymi pečaťami v Jánovej Apokalypse, v európskom stredoveku sedem smrteľných hriechov, sedem cností, sedem darov Ducha svätého, atď.). Ruka so siedmymi prstami sa dotýka plátna obrazu, trochu evokuje stvoriteľské gesto. Na obraze je v čierno-červenej prevažujúcej farebnosti zobrazený vidiecky motív: červená krava s letiacou ženskou postavou nad dedinou s čierno-modrým pozadím. Uvedená farebnosť podľa rožnovského výkladu odkazuje k striedaniu nálad, melanchólie a vitality až eufórie, ale aj k potenciálu istej vzbury, revolty. Dedinský výjav na plátne je v motivickom aj farebnom kontraste k výjavu za oknom – výjavu moderného mesta s dominantou Eiffelovej veže. Maliar sa nachádza v ateliéri v Paríži, ale v myšlienkach je akoby stále prítomný na ruskom vidieku. O tom svedčí nielen výjav na plátne ale aj oblak vpravo hore, z ktorého sa ako zhmotnená myšlienka vynára malé, asi ruské, mestečko. Priestor ateliéru je

členený dvomi hlavnými farbami – podlaha má zlatisto-žltú farebnosť a steny ateliéru sú ladené do odtieňov fialovej, červenej a oranžovej. Celkový kolorit pozadia potom pôsobí extrovertne, aktivizujúco až revolučne. Farebná živosť a pestrosť priestoru ateliéru i šiat a palety maliara sú však vo výraznom napätí k maliarovej vážnej tvári, jej zelenohnedej a modrej farebnosti. Pestrá emocionalita farieb obrazu je „zväzovaná“ prostredníctvom čiernych obrysových línií.

Obraz *Zjavenie* (1917) /PRÍLOHA 8/ je farebne redukovaný do troch farieb – bielej modrej a sivasto-čiernej. Emočná zložka je potlačená do troch polôh – meditatívnej a odstupovej duchovnej modrej, vážnej a sústredenej „neemočnej“ čiernej a bielej farby, ktorá naznačuje čistotu, nedotknutosť až dokonalosť, izoláciu od bežnej pocitovej reality. Obraz sa svojou farebnosťou vymyká bežnej skúsenosti a navodzuje skôr charakter iného sveta, sveta zvláštneho, chladného, priezračného, kontemplatívneho. Výjav je pozoruhodný aj neštandardným kompozičným členením do štyroch trojuholníkov. Dve diagonály sa pretínajú uprostred a členia farebné usporiadanie obrazu – dole a hore vidíme biele trojuholníkové plochy, vľavo čierno-sivú a vpravo prevažujúcu modrú. Biely útvar (trojuholník hore a dole) na prvý pohľad pripomína aj presýpacie hodiny, ktoré navodzujú dojem plynutia zvláštneho času tzv. zjavenia. Na obraze vidíme vpravo maliara s rukou držiaceho štetec, práve natiahnutou k plátnu v maliarskom geste. Hlava maliara je však pootočená k výjavu vpravo, kde v monumentálnej póze vidíme letiaceho anjela. Jednu ruku dvíha dlaňou hore v prijímajúcom geste druhou ukazuje na zem. Anjel má privreté oči, podobne ako maliar, akoby sa obaja sústredili na okamih zjavenia, vnuknutia, inšpirácie. Lazúrová modrá farba anjela „naráža“ na čierno sivú farebnú plochu maliara akoby ho prenikala svojou modrosťou. Anjel prináša so sebou aj akési biele, číre svetlo, ktoré prejasňuje celý ateliér, časť tela maliara a časť plochy maliarskeho plátna. V tomto svetle sa takmer stráca už i tak oslabená hmotnosť, telesnosť a zmyslovosť tiel. Postava anjela a maliara je štruktúrovaná do rôznych lomených plôch a tvarov čím navodzuje dojem, že ide skôr o sochy, ľadové figúry ako o reálne bytosti. Kubistická prísnosť tejto štruktúry je však vyvážená meditatívnu, emočne stíšenou a pohrúženou farebnosťou. Postavy trochu odkazujú ku gotickej a El Grecovskej povahe zvláštne natiahnutých a tým duchovne pôsobiacich postáv, ale anjel má niečo aj z monumentality michelangelovských svalnatých figúr. Priestor dole, v ktorom sa strácajú nohy maliara evokuje nehmotný, akýsi nebeský svet (sú v ňom poloblúkovité štruktúry odkazujúce k oblakom, nebu, možno aj ženskému aspektu). perspektívna rovina, rovina ideality

a zmyslovej nekonkrétnosti sa tým akoby obrátila a umiestnila dole, kým hore vidíme prvky a veci konkrétne s jednoznačnými obrysami – priestor maliarovho ateliéru.

Obraz *Maliar: Mesiace* (1917) /PRÍLOHA 9/ je farebnosťou veľmi podobný predchádzajúcemu dielu. Výjav je umiestnený tak, že sa na neho vlastne dívame cez okno, z ktorého vpravo na okraji vidno iba vlajúci dekoratívny záves (biela látka a čierne kvety na nej pôsobia kontrastne aj v emočnom zmysle – ako zjednodušenie, oprostenie sa od komplikovanosti emočného života). Zvyšná plocha zachytáva maliara v zvláštne prehnutom postoji ako sa vznáša v svetlomodrom a bielym svetlom preniknutom priestore. Na tzv. „prevádzkovej“ rovine sa zjavuje prvý biely poloblúk, v ktorom je iba grafickou linkou zachytený motív dediny. Akoby to bola sklenená guľa uzatvárajúca malý existujúci svet, ktorý sa však momentálne maliara netýka, z ktorého práve uníkol. Maliarova postava je naddimenzovaná, jeho telo je umiestnené najmä v transparentnej, hornej ploche obrazu. Maliar je bosý, na hlave s vavrínovým vencom s jemným gestom pravej ruky na ústach. Nie je celkom jednoznačné, či je oblečený. Telo maliara je takmer nehmotné, pôsobí skôr zduchovnelo v melancholickej, ale inšpiráciou presiaknutej nálade. Postoj tela trochu pripomína mesiac, tým odkazuje k ženskému aspektu tajomstva, neurčitosti, ambivalencie, možnej identifikácie s ním. Priestor za maliarom je rovnako neurčitý a utváraný modrou farbou s náznakmi bielych poloblúkov – akoby ďalšími mesiacmi. Zmnožený motív oblúka opäť odkazuje k zintenzívnenému meditačnému stavu, možno až hypnotickému úniku z bežnej reality. Poloblúky evokujú aj ženský, materský aspekt (žena ako inšpirácia, ako múza ako zdroj snívania atď.).

Na obraze *Súmrak* (1938 – 1943) /PRÍLOHA 10/ sa už naplno prejavuje Chagallova rustikálna a spontánna poetika. Kubistické prvky sa vytratili, do popredia vystupujú farebné sugescie a snové motívy. Na obraze vidíme maliara v tmavohnedom plášti, maliara viac zreálneného a triezveho, v rožnovskom zmysle vlastne vo farebnosti zrelšej mužskej autority. Maliar sa díva na nás a ľavou rukou, ktorá sa stráca za plátnom a maliarskym stojanom akoby práve zachytával podobu diváka. Tvár maliara je takmer ženská s výrazne namaľovanými perami. Modrá pokožka evokuje melancholickú povahu, náladu a zároveň istý emočný odstup. Hlavu nevidíme celú, pretože ju z pravej strany obrazu pokrýva bledá ženská tvár z profilu, ktorá dokonca v oblasti obočia a pier presahuje do maliarovej tváre, akoby patrili obom postavám. Aj ženská tvár sa díva uprene na nás. Ženskej hlave však chýba telo a vyrastá z akejsi ružovej plochy, možno pripomínajúcej letiace telo ale aj zástavu, plachtu. V pozadí

vidíme ustupujúcu zasneženú cestu (v rožnovskom chápaní ubieha po katolíckej, teda materskej diagonále), konský záprah a ľudí na saniach a náznaky zimnej dediny v mesačnej noci. Paradoxné a zvláštne motívy presakujú v podobe personifikovanej a antropomorfizovanej lampy s nohami a malého, naopak otočeného domčeka. Tichú drámu zahliadneme v požiari jedného z domov z ktorého šľahajú žlté plamene. Vľavo dole v mieste oblasti „ty“ vidíme typický chagallovský motív: Antropomorfizovaný sliepku v náručí v mierne vystrašeným dieťaťom. Sliepka ako symbolické zosobnenie materstva, starostlivosti, opatery sa díva na maliara akoby u neho hľadala ochranu. Maliar sa na ňu však nedíva, jeho pohľad patrí skôr divákovi. Identita maliara je tu úzko spojená so snovou predstavou neznámej ženy, možno manželky Belly. Z prevažujúco bielej krajiny vystupujú farby intenzívnejšie: zelený kôň, žltý oheň a mesiac, ružová hlava sliepky, modrá tvár maliara atď.

Obraz *Vlastná podobizeň s nástennými hodinami* (1946) /PRÍLOHA 11/ ukazuje maliara v jeho ateliéri – ten je farebne ladený opäť do bielych tónov s presakujúcimi odtieňmi hnedej až čiernej (rastlina vľavo, farba maliarskeho plátna a palety). Farebnou dominantou obrazu je však červený býk vyrastajúci z tela maliara. Vidíme vlastne jednu postavu s dvomi hlavami – ľudskou, maliarovou a zvieracou, býčou. Intenzívna vitálna až extrémne aktivizujúca červená býčieho tela a hlavy je v tenzii so zelenou tvárou maliara a jeho modrými vlasmi. Maliar sa tu symbolicky prežíva v tejto dvojpolohovosti – na jednej strane ako melancholicky, introvertná ľudská duchovná bytosť s výrazom tváre plným očakávania a istého napätia a na druhej strane ako človek pudový, zmyslový a živočíšny, ba dokonca reflektujúci vlastnú „zvieraciť“, možno aj sexuálnu alebo agresívnu stránku. V práve prebiehajúcej udalosti maľovania akoby prevládla práve táto druhá: okrem dominancie červenej farby aj býk pokrýva „ľudského maliara“ skoro úplne aj priestorovo. Dôležitý pre zachytenie atmosféry obrazu je výjav na maliarovom plátne: Ide o problémovú situáciu novozákonného ukrižovania Krista. Ježiš so židovskou šatkou cez bedrá je zobrazený v podobnej zelenej farebnosti ako maliar. Možno nachádzal Chagall isté paralely medzi sebou a novozákonným príbehom, avšak rovnako možné je aj to, že tým vyjadril svoju účasť so židovským národom. Obraz totiž vznikol rok po ukončení vojny, v ktorej boli Židia (ku ktorým patrili aj Chagall) prenasledovaní a lynčovaní podobne ako Kristus (ktorý bol vlastne tiež pôvodom Žid). Zelenú ukrižovanú postavu objíma z ľavej strany ženská postava v bielom, pripomína nevestu. Možno ide o Máriu, možno o Magdalénu po obrátení. Spôsob akým žena objíma muža však evokuje aj motív mileneckej dvojice.

V tom čase už bola Chagallova manželka Bella mŕtva, možno teda autor do obrazu premietol aj svoje vlastné utrpenie, ukrižovanie“ samotou. Nad celým ateliérom lietajú personifikované kyvadlové hodiny s rukami. Tieto hodiny vlastnila Chagallova rodina a Chagall ich často spomínal ako dôležitú súčasť svojho detstva vo Vitebsku. Žltó svietivý ciferník a kyvadlo spolu s modrými rukami a hnedým rámom pôsobia tajomne, až rozprávkovovo a fantazijne. Nad maliarovou tvorbou sa vznáša čas, letí čas, ale aj dáva rozhrášenie, či evokuje zoslanie Ducha svätého, nejaký vyšší duchovný princíp, ktorý to, čo je dole riadi.

Obraz *Kolem ní* (1945) /PRÍLOHA 12/ vznikol za smutných okolností. V roku 1944 Bella v New Yorku ochorie, je prevezená do miestnej nemocnice a tam pre nedostatočnú starostlivosť po štyridsiatich šiestich hodinách zomiera. Chagall je zdrvený žiaľom a takmer desať mesiacov nie je schopný maľovať. Až v roku 1945 na jar rozreže na dva kusy veľké plátno *Harlekýni* a na ľavú časť maľuje s použitím pôvodnej kompozície nový obraz s názvom *Kolem ní*. Na pravú časť maľuje *Svatební svícen*. Už tento životný kontext, ktorý existuje mimo pôsobenia umeleckého diela nesie v sebe skrytú symbolickú hodnotu. Roztrhnutie plátna evokuje starozákonný spôsob ako sa prejavovalo a vyjadrovalo najväčšie zúfalstvo – roztrhnutie šiat. Chagall zároveň trhá plátno s názvom *Harlekýni*, teda obraz, ktorý tematizuje radosť, optimizmus, ľahkosť a odviazanosť v živote. Výjavy na obraze *Kolem ní* sú naopak ponorené do tmavomodrého pozadia presahujúceho až do čiernej. Modrá vytvára fascinujúcu hĺbku a tajomnosť, nedosiahnuteľnosť čohosi, kohosi... Maliar sa zobrazil na strane náležiacej „Ty“, a ženskú postavu v ružových šatách s vejárom na identifikačnom mieste. Akoby takto maliar symbolicky ukazoval na výmenu identít, ktorá je dosiahnutá súladom a vzájomnosťou, schopnosťou vnímať druhého. Maliar zobrazený vľavo má síce pred sebou plátno a drží paletu so štetcami v ľavej ruke, ale jeho hlava je neprirodzene a proti logike vytočená bradou dohora. Nedíva sa na obraz pred sebou ale kamsi do neurčita. Jeho telo a tvár takmer zaniká v tmavomodrej až čiernej ploche obrazu. Vpravo dole vidíme ženu s vejárom v ľavej ruke a s pravou rukou pri líci, akoby premýšľala alebo si utierala slzu. Hlavu má mierne sklonenú a celkovo pôsobí dôstojne a ušľachtilo. Jej tmavo ružové až svetlo fialové šaty sú jediným optimistickejšim miestom na obraze. V centre obrazu je akási veľká guľa v ktorej vidíme malú dedinku s žltým mesiacom. Tento svet akoby bol zapuzdrený a nepreniknuteľný. Guľu ako ľahkú loptu prináša do centra obrazu (alebo z obrazu berie) ďalšia ženská postava s červenými vlasmi. Vyzerá ako akrobatka, telo má

stočené do oblúka, do obrazu skoro padá nohami hore. Vpravo hore ako spomienkový odkaz Chagalla vidíme mileneckú dvojicu – muža objímajúceho ženu v bielych čatách s dlhým závojom. Dlhý biely závoj predstavuje s žltým mesiacom, náhrdelníkom ženy vpravo jediná svetelnú dominantu ponurého a introvertne ladeného obrazu. Vľavo hore k celému výjavu prilieha poľudštený vták, ktorý v krídle-ruke drží sviecu. Na tomto obraze je identita maliara narušená výjavmi z minulosti, zo života s Bellou – najvýraznejšie sa to prejavuje v neprirodzenom vytočení hlavy nahor a v guľovitých útvaroch (vrátane centrálného motívu dedinky v guli) medzi maliarom a ženskou postavou vpravo, ktoré odkazujú k materstvu a ženskému princípu, jeho prevahy v mysli maliara.

Obraz *Duše města* (1945) /PRÍLOHA 13/ vznikol ako jeden z ďalších obrazov po smrti Belly. Obraz vypovedá o hlbokéj bolesti a skrúsenosti zo straty milovaného človeka a takmer pripomína apokalypsu (aj v psychologickom zmysle). Citová vyprahnutosť a zúfalstvo sa citeľne prejavujú v chudobnej a ponuro pôsobiacej farebnej palette obrazu. Prevažuje sivá farba v rôznych tónoch, niekedy sa mení až do čiernej. Výjavy na obraze sú akoby pokryté popolom, špinavou vrstvou alebo akoby sme sa na ne dívali cez začadené sklo. Priestor je rozbitý, jeho prvky sú pocitovo neustále v pohybe. Maliar je zobrazený v afektovanom geste tvorivého procesu a plný naliehavosti nanáša farbu, ktorú však divák nevidí. Maliar ju nemá ani na štetci ani na palette. Maliar sám je oblečený vo fialovom kabáte, ktorá svedčí o jeho rozporných pocitoch, ambivalencii ale aj smútočnom pôstnom vnútornom nastavení. Hlava maliara je rozpoltená do dvoch tvárí – achromatickej sivej, ktorá sa díva na plátno na obraze a tenzívnej zelenej, ktorá má až démonické vyžarovanie, keďže oko nemá dúhovku a zreničku a vidíme ho iba ako biely bod. Táto druhá tvár sa skoro mŕtvoľe díva na rovnako mŕtvoľne vyzerajúcu ženskú tvár pod ním vľavo dole. Ženská hlava je vložená do zvláštneho vlnitého útvaru, ktorý pripomína telo ženy (vidíme náznak ruky a prs), ale zároveň akoby bolo úplne nehmotné – evokuje skôr ducha, metaforu unikajúcej duše, možno dym...Biela farba ženskej postavy je svetelnou dominantou a pravdepodobne aj významovou. Duch ženskej postavy, ktorá uniká predstavuje aj pre maliara jediný zdroj jeho pocitov (preto je tvár k nemu natočená farebná, na rozdiel od tej druhej). Celkom pod maliarovou postavou objavíme v tmavosivých až čiernych tónoch ženu so sliepku v ruke. S duchom bielej ženy sú si nápadne podobné. Ďalšími útržkami „pocitov“ sú cez farbu zastúpené: červená strecha domu v perspektívnej rovine obrazu vľavo hore, kúsok svetlomodrého tela zapriahnutého voľa v dedinke

vpravo hore a napokon modrý cap alebo koza na výjave maliarovho obrazu. Na tomto výjave vidíme opäť ukrižovaného, avšak úplne splývajúceho s prevažujúcim sivastým pozadím. Jedine koza pod jeho prekríženými nohami má na sebe modré odtiene akoby pozostatky duchovnosti. Identita maliara je na obraze rozštiepená do dvoch polôh podobne ako jeho ženský „protějšek“.

Na obraze *Ateliér* (1959-1968) /PRÍLOHA 14/ Chagallova paleta znovu ožila. Štýl dostáva ešte uvoľnenejší a v istom zmysle pointilistický charakter. Na obraze sa nám opakuje výjav dvojitosti maliara ako človeka a ako zvieracej bytosti. Tentoraz je inštinktívna poloha maliarovej postavy zastúpená ohnivočerveným kohútom. Maliar ho skoro nežne túli k sebe. Mohla by to byť však aj sliepka v tom prípade by sme uvažovali o ženskom aspekte. Hyperbolizované zviera zvyšuje aj jeho výrazovú hodnotu – nie je obyčajným kohútom, sliepkou, ale dôležitým aspektom výjavu. Možno odkazuje k starým pohanským rituálom a viere, že aj zvieratá majú dušu a sú posvätné. Tmavomodré oblečenie maliara je v kontrapunkte s červeným zvieraťom. Ateliér vyžaruje jarnou zelenou a občasnou žltou, objavujú sa v ňom grafické náznaky postáv, zvierat, okno. Farebnosť evokuje sviežosť, perspektívnu kreativitu. Najdôležitejší výjav je výjav na plátne maliara, možno ako zdroj jeho aktuálnej radosti, optimizmu a aktivity. Vidíme na ňom muža a ženu v objatí. Muž je zobrazený vo fialovom oblečení, žena je nahá. Možno ide o naplnenú alebo iba očakávanú túžbu maliara.

Obraz *Malíř se svou ženou* (1969) /PRÍLOHA 15/ je členený do dvoch dominantných farebných plôch. Vpravo je to červená plocha, do ktorej je vkreslená dvojica maliara a jeho ženy, obidvaja teda v aktuálne prežívanej citovosti a emocionalite, maliar má dokonca na hlave veniec z kvetov a zelenú kyticu ako prejav náklonnosti drží aj v rukách. Komplementárnou k tehlovočervenej ploche je svieža trávovozelená farba v ľavej časti obrazu, ktorá vyžaruje perspektívnosť, a radostné očakávanie. Do zelenej plochy je umiestnený stôl na ktorom je postavená veľká kytica z bielych a žltých kvetov, ich zelené listy však prevažujú. Kytica je naddimenzovaná a možno symbolicky odkazuje aj k erotickému vyžarovaniu obrazu. V pozadí hore vidíme hnedý dom s červenou strechou a červeným motívom, možno ako priestor ukotvenia mileneckej dvojice. Žena na obraze môže byť druhá Chagallova manželka Vava.

Posledný obraz, ktorý zachytáva Chagalla ako maliara je obraz *Milenci na červenom pozadí* (1983) /PRÍLOHA 16/. Jeho paleta je žiarivá a extrovertne pestrá.

Akoby sa v nej navrátilo čosi z predošlej farebnosti ešte pred smrťou Belly. Zároveň sú farby ešte živšie a expanzívnejšie. Obraz je komponovaný v dvoch základných výjavoch. V tzv. prevádzkovej rovine vidíme ležať muža a ženu tesne pri sebe. Muž ženu silno objíma. Farebnosť prechádza postavami ako prúdy, farebné pásma: od zelenej cez žltú, oranžovú až k červenej. Za dvojicou potom pokračuje rytmicky usporiadaná skupina domov, vytvárajúca akúsi dedinku, v pozadí sa však vyjavujú ďalšie domy a mesto akoby rástlo. Na hranici predného radu domov sa ukazuje druhý výjav, ktorý s predchádzajúcim zdanlivo nesúvisí. Vidíme tu okrúhlu modrú plochu v ktorej kráča sprava doľava maliar ako námesačný. Možno kráča hypnoticky za obrovskou kyticou, ktorá sa vznáša priamo pred ním, možno za vtákom, sliepku či kohútom. Tento vták predstavuje zviera na hranici dňa a noci výjavu. Svojim letom a štruktúrou tela, ktoré pripomína rotujúce kruhy rozširuje modrý priestor a preniká s ním do aktívnej červenej. Aktuálna identita maliara je na obraze zachytená ako snová vízia, pranie, kým reálnejšia a skutočná je partnerská súhra v práve zažívanej intimite.

3. Marc Chagall: Padajúci anjel (1923 – 1947) (Pokus o hlbinné vymedzenie životnej a arteterapeutickej problémovej situácie)

„Když Chagall maluje, nikdo neví, zda
spí nebo bdí. Určitě má někde v hlavě anděla.“
(Pablo Picasso)



Padajúci anjel (1923 – 1947) /PRÍLOHA 17/

Úvod

Obráz *Padajúci anjel* tvoril Marc Chagall v dlhom časovom období od roku 1923 do roku 1947. Práve tento pozoruhodný fakt je dôvodom, prečo má interpretácia spomínaného diela svoje opodstatnenie. Takmer dvadsaťpäťročné zaujatie výjavom na obraze naznačuje, že pre autora bola jeho problematika bytostne aktuálna a živá. Problematika, ktorá ho sprevádzala, a ktorú si sám pre seba ustavične riešil. Obráz Pád anjela potom môžeme vnímať aj tak, že synekdochicky (zástupne, ako časť za celok) charakterizuje Chagallovu výtvarnú poetiku, Chagallov typický štýl. V konečnom dôsledku – v metaforickom zmysle – možno predznamenať aj osobnostnú štruktúru umelca.

Metodologické kritériá – zážitková a rožnovská interpretácia (alebo prečo vie umenie vyjadriť nevyjadriteľné)

Skôr ako pristúpime k analýze obrazu poukážeme na niektoré dôležité metodologické východiská.

1. Umelecké dielo chápeme v jeho funkčnej podstate ako znakový (semiotický) fenomén, ktorý má schopnosť evokovať rôzne významové vrstvy nášho vnútra, našej psychiky. Pod znakom rozumieme (v semioticko-psychologickom zmysle) „čokoľvek, čo nám privádza na myseľ niečo iné okrem seba samého; teda to, čo niečo zastupuje“. Pre naše interpretačné potreby sa oprieme o znakovú teóriu *Johna Stuarta Milla* (1806-1873) v diele *A System of Logic* (1843). Mill charakterizuje štruktúru znaku nasledovne:

a) denotát – je to, čo znak zastupuje, teda reálny objekt, ku ktorému sa vzťahuje (napr. denotátom červenej farby na mape je železničná trať, denotátom slova pes je reálne zviera)

b) designát – to, čo znak privádza na myseľ, bez ohľadu na to, či daný jav reálne existuje alebo nie (tu Mill uvádza, že existujú znaky, ktoré nemajú denotát ale majú svoj designát, napr. ježibaba; ďalej uvádza, že každé umelecké dielo má designát, ale len málo umeleckých diel má denotát)

c) konotácia (lat. „spoluo značovanie“, ide o tzv. vedľajšie významy) – tvorí ju všetko, čo so znakom okrem samého denotátu súvisí: 1. vlastnosti znaku (diamant – tvrdosť; sneh – chlad, biela), 2. ďalšie, iné javy, s ktorými je denotát, čiže označovaný predmet spätý (ak použijeme znak kolíska, príde nám na myseľ napr. dieťa), 3. vnútorné stavy, ktoré tento označovaný objekt vyvoláva u človeka (napr. obraz jesennej prírody v nás evokuje smútok, melanchóliu, spomienku na blízkeho človeka) Práve posledná z menovaných zložiek znaku bude mať pre náš rozbor výtvarného diela rozhodujúci zmysel. Ak hovoríme o konotáciách, máme tým vlastne na mysli tzv. *asociácie* („spojenia vytvárajúce sa za určitých podmienok medzi psychickými javmi /vnemami, myšlienkami citmi/; Slovník cudzích slov, 1997, s. 92). Asociatívna metóda totiž predstavuje v arteterapii (aj rožnovskej) základný interpretačný postup. Pre konkretizáciu spomínanej teórie uvedieme tri citáty z Millovej knihy *Systém logiky*:

„Konotácia je „tá časť znaku, ktorá je z vecného hľadiska okrajová a zhoduje sa s asociáciami a pocitmi, ktoré znak u príjemcu vyvoláva.“

„Znak dokáže v dôsledku vzťahu denotátu s inými javmi, resp. s človekom evokovať i ním priamo nevyznačené, nevyjadriteľné okolnosti napr. vlastnosti denotátu (ľad – chlad ako priamo nevyjadriteľná kvalita), s denotátom späté javy (t’ava – púšť), predovšetkým však s denotátom späté *ľudské stavy (zážitky, citové reakcie) vrátane tých, ktoré sú často individuálne, jedinečné alebo pojmovo nevyjadriteľné (zmyslové vnemy, city, pocity, hnutia na úrovni podvedomia, intuície a ďalšie mimoracionálne, mimorozumové pochody)*“ (Klasická psychológia používa na uvedenie recepčnú, referenčnú situáciu trochu negatívne zafarbený výraz projekcia – teda akoby ten, kto projektuje nie je vo svojom prežívaní vo vzťahu k druhému človeku úplne autentický, prenáša na neho svoje vlastné stavy, teda toho druhého človeka v skutočnosti nepozná, alebo akoby projekcia nebola za istých okolností aj pozitívnym fenoménom.)

„Zatiaľ čo veda sa snaží konotácie potláčať (cez denotáty – napr. ak poviem metla mám na mysli iba predmet na zametanie, upratovanie), umenie práve na nich zakladá svoju osobitosť. *Vďaka konotáciám je umenie nenahraditeľné.* Konotácie spôsobujú to, že zatiaľ čo veda na nás pôsobí neosobne, umenie vďaka konotáciám pôsobí na všetky zložky ľudskej osobnosti. *Konotácie sú príčinou všetkých ťažkostí pri pojmovom výklade umeleckého diela (a vďaka nim sa pojmový výklad umenia nevyčerpá, vždy zostane niečo neuchopiteľné).*“

Okrem tzv. *denotatívnej* (pojmovej, racionálnej, jednoznačnej atď., vo freudovskej terminológii „*manifestnej*“) zložky obrazu sa budeme pri našej analýze prednostne zaujímať o jeho tzv. *konotatívnu* (mimopojmovú, iracionálnu, mnohoznačnú, asociatívnu atď., vo freudovskom zmysle „*latentnú*“) rovinu. Pri analýze teda zohľadníme, že počas vnímania umeleckého diela vzniká tzv. *estetický zážitok*, ktorý je jedinečný, neopakovateľný a celostný (zasahuje všetky úrovne našej osobnosti – rozumovú, emocionálnu, pocity, intuitívnu; vedomú, podvedomú aj nevedomú). Z uvedeného dôvodu potom takýto *interpretačný prístup nazývame zážitkovým*.

Poznámka: Cudzie výrazy „manifestný“ a „latentný“ majú v slovenskom i českom jazyku svoje zaujímavé a výpovednejšie ekvivalenty: manifestný = zrejmy, zjavný, vyznačujúci sa zjavnými prejavmi; latentný = neprejavujúci sa vonkajšími príznakmi, zmenami a pod., skrytý, utajený (Petráčková, 1997, s. 543, s. 575). K týmto výrazom by sme mohli ešte pridať podobné a spríbuznené opozičné dvojice explicitný/implicitný, vonkajší/vnútorý, povrchný/hĺbkový, jasný/nejasný, atď.

2. Umelecké dielo považujeme za fenomén, ktorý sa realizuje a takto existuje iba v akte komunikácie medzi autorom dielom a prijímateľom (autor – umelecké dielo – príjemca). Zakladateľ kybernetiky, teórie hier a teórie komunikácie *Norbert Wiener* si uvedomil, že jeho schéma komunikácie (riadiaci systém – vysielateľ – hmotný kanál a správa – prijímač – riadený systém) platí pre množstvo situácií, a že preniká aj do humanistiky. V umení začali uplatňovať komunikačnú cestu napr. *Abraham Moles*, *Umberto Eco*, v slovenskom kontexte *František Miko*, *Anton Popovič*, *Ján Kopál* atď. V zložitom procese umeleckej komunikácie rozoznávajú nasledujúce, od seba neoddeliteľné zložky: autor, príjemca, umelecký text, umelecká (estetická) komunikácia (ktorá je zážitková a iným spôsobom nevyjadriteľná), komunikačný kanál, redundancia estetickej informácie, komunikačný kód, tvorba, recepcia, skúsenostný komplex autora a príjemcu, umelecké vzdelanie autora a príjemcu, spätná väzba, obraz autora a príjemcu v texte. Ako hlavné úrovne umeleckého diela chápú nasledovné vrstvy: na jednej strane významovú a na druhej strane hmotnú, materiálnu čiže zmyslovo vnímateľnú. Významovú úroveň charakterizujú ako zloženú z troch vrstiev: 1. tematická (o čom je dielo, čo sa v ňom zobrazuje), 2. jazykovú (čím sa to zobrazuje – ide teda o vyjadrovacie, výrazové prostriedky), 3. štýlovú – ako sa to zobrazuje (je integrálnym spojením dvoch predchádzajúcich, ide o celkový štýl, celkovú atmosféru, osobnú poetiku).

Nakoniec, k uvedeným vzťahom v rámci umeleckého diela autori pridávajú ďalšie. V prvom rade: Každý text, každé umelecké dielo stvára nejakú skutočnosť, realitu, kontext životného sveta (tu sa má na mysli to, čo dielo privedie na myseľ; podľa Freudovej psychoanalýzy ide vlastne o tzv. vonkajšiu a vnútornú realitu osobnosti: vzťah primárnych a sekundárnych psychických procesov, teda vzťah fantázie a reality a ich pomeru vo vlastnom živote). V druhom rade, dielo má vzťahy k iným umeleckým dielam a nadväzuje na umeleckú tradíciu, vývinový rad samotného umenia (v rožnovskom chápaní arteterapia skúma aj zaradenie jednotlivého diela do ontogenézy a fylogénzy výtvarnej tvorby).

3. Pri nasledujúcej interpretácii sa pokúsime zohľadniť uvedené danosti umeleckého diela a ukotviť ich v širšom filozofickom kontexte. Zároveň nebudeme strácať zo zreteľa, že naším cieľom je hľadať paralely a podobnosti medzi zážitkovou interpretáciou tzv. nitrianskej školy a rožnovskou analýzou výtvarného diela, ktorá je metodologicky postavená na psychoanalytických východiskách.

Otázky

Cieľom nasledovnej semio-psychologickej interpretácie je odpovedať na otázky: **1. Aká problémová situácia sa rieši na obraze Pád anjela? 2. Môžeme cez hlbinnú interpretáciu obrazu charakterizovať osobnosť Chagalla?**

Atmosféra obrazu (vstupný zážitok)

Ako prvú si všimneme atmosféru obrazu. Tematicky aj kompozične výjav evokuje takmer *apokalyptickú* náladu, má *ponurý*, *dynamický* a výrazne *snový*, *tajomný* charakter. V obraze pociťujeme implicitnú drámu, akúsi snovú, či takmer náboženskú víziu. Zdá sa nám, že na obraze sa všetko hýbe, že nič nie je na svojom zvyčajnom mieste. Všetky postavy aj predmety na obraze do seba farebne i tvarovo prechádzajú, prestupujú, akoby ich hranice neboli presne dané ale skôr rozplývavé a nejasné. Dráždivá rozporuplnosť je akcentovaná už pri prvom vnímaní diela, a to jeho prevažujúcim čierno-červeným koloritom. Ten je tematicky podporovaný kontrastom hlavnej postavy (červeného padajúceho anjela) a tmavého, neurčitého a výrazne pochmúrneho pozadia. Napriek tomu zachytíme, že v obraze existuje aj istá farebná vyváženosť a v téme ukrytá optimistickejšia perspektíva (žlté a modré, fialové a zelené farebné kvality, motív matky s dieťaťom atď.).

Životopisné fakty

Tu prichádza okamih, kedy siahneme k dvom dôležitým autobiografickým faktom Marca Chagalla, ktoré sú z obdobia keď, obraz *Padajúci anjel* tvoril (1923 – 1947). V jeho osobnom živote dochádza k bolestnej udalosti, pretože dňa 2. septembra 1944 mu v Amerike, kde emigroval, zomiera z dôvodu nešetrnej starostlivosti v nemocnici, jeho manželka Bella. Od toho okamihu prestáva na rok maľovať (metaforicky sa jeho láska „zrútila“, nešťastne „padla“, rozporuplnosť tohto zážitku a striedanie nálad je podľa rožnovského výkladu zachytené v tzv. maniodepresívnej, čierno-červenej farebnosti) a po roku, keď sa k maľovaniu opäť vráti, jeho paleta výrazne stmavne (vidno to aj na čierno-sivom pozadí obrazu). Zároveň je Chagall v tom čase (1938 – 1945) otrasený vojnovými udalosťami v Európe. Apokalyptická atmosféra a personifikácia existujúceho (vojnového aj univerzálneho) Zla do padajúceho anjela, prevažujúce čierno-červené sfarbenie evokujúce vzburu, revoltu a anarchiu iba potvrdzujú umelecké odkazy k spoločenskej situácii a jej dosah na umelca.

Anjel a pád

Názov Chagallovho diela upozorňuje na základnú problémovú situáciu výjavu. Jeho hlavnou postavou je, takmer centricky umiestnený, červený anjel (v skutočnosti sa v centre objavuje iba jeho hlava a hrud'). Anjel vstupuje, „padá“, „letí“ do obrazu z pravého horného rohu v dynamickej diagonále, vytvorenej vlastným telom, preniká do priestoru ako „ohnivý šíp“. Druhá, opačná diagonála (zľava hore doprava dolu) sa rozprestiera v podobe ohnivočervených anjelských krídel.

Tradičná symbolika anjela

V náboženskom a mytologickom zmysle predstavuje anjel bytosť, ktorá sprostredkúva komunikáciu medzi nebom a zemou, a ktorá uvedené dimenzie spája (pragmatiku a spiritualitu, človeka a Boha, viditeľné a neviditeľné, zmyslové a nezmyslové atď.) K tejto danosti odkazujú aj zvyčajné atribúty pripisované anjelovi pri zobrazovaní: krídla (schopnosť povzniesť sa nad bežnú realitu, prechádzať medzi realitou známou a inými realitami, tu nás však napadne aj metaforická súvislosť krídel a sna; krídla pripomínajú aj možný „zvierací“, „inštinktívny“ rozmer anjela, ktorý ho spája s vtáctvom). Z atribútov, ktoré anjela významovo prichyľujú skôr k duchovnej sfére patrí jeho absentujúca telesnosť a pohlavnosť (telo anjela je často prekrývané dlhým a širokým rúchom) v tejto súvislosti sa hovorí aj o jeho bezpohlavnosti alebo naopak androgýnnosti a obojpohlavnosti. Chýba mu teda základný a podstatný rozmer ľudského života – sexualita. Aj v tomto zmysle je povznesený nad rozporuplné túžby a konflikty, nad neurčité a často mätúce emócie nášho sveta, a teda nad ľudskú prirodzenosť vôbec. Duchovnú podstatu anjela podporuje aj kultúrou tradovaná farebná symbolika: zlatá, biela, prípadne striebristá a priesvitné kvality navodzujúca farebnosť. (Zlatá tu odkazuje k božskej podstate, výnimočnosti, povznesenosti, dokonalosti, biela k čistote, nevinnosti, ale aj k citovej neúčasti a odstupu). Napokon, svätožiara ako kruhovitý zlatistý a žiariaci útvar nad hlavou anjela sa pripisuje nadľudským, svätým a dokonalým osobnostiam (existoval ako atribút už pred kresťanstvom, napr. „v antike takto vyobrazovali Dia, slnečného boha Apolóna a Dionýza, ale aj veľkých kráľov a zbožštených rímskych cisárov“; vid' Biedermann, 1992, s. 291). Z pohľadu rožnovskej psychoanalytickej interpretácie by tento kruh mohol označovať aj istú uzavretosť do seba a sebastrednosť.

V našom kultúrnom kontexte je anjel zvyčajne považovaný za dobrého, pomáhajúceho, ochraňujúceho tzv. „anjela strážneho“. Poznáme ho ako personifikáciu

šťastných udalostí, náhod, nečakanej záchrany či vyslobodenia. V hovorovej reči sa stretneme s označením „ty si anjel“, ktorým vyjadrujeme dobrotu a ústretovosť niekoho. K typu tzv. dobrého anjela patrí pravdepodobne aj anjel – zvestovateľ Božieho narodenia z Nového zákona. Na druhej strane je nám známa aj nemilosrdná a krutá poloha anjela vo vyhnaní z raja, do ľudskej podoby zhmotnená podoba anjela pri zápase s Jakubom (vnímaná ambivalentne vzhľadom na svoju pozitivitu či negativitu), ale aj mysteriózne pôsobiaci modro sfarbení cherubíni a silní anjeli, ktorí trúbia na poľnice v dramatickej Apokalypse sv. Jána.

Chagallov anjel, ktorý padá

Pre našu interpretáciu je však podstatné, aký významový register nadobúda anjel na obraze Marca Chagalla. Prvý fakt, ktorý si uvedomíme je ten, že padajúci anjel je zobrazený v kontraste, v protiklade k nášmu očakávaniu. Chagall tradičné zobrazenie narušil, a tým pre diváka z hlbín nevedomia vynoril obraz anjela, ktorý siaha až k starozákonnej predstave sveta (Nebo, Peklo, Raj). Zobrazenie padajúceho anjela nesie so sebou istú odvahu, možno i provokáciu, keďže výjav ako hlavný leitmotív približuje existenciu Zla a jeho „vpád“ do ľudského sveta. Tento výklad sa ponúka v súvislosti s výrazom „pád anjela“ či „padajúci anjel“. V židovsko-kresťanskej tradícii existuje Boh ako spravodlivý sudca, ktorý niektorých anjelov, ktorí sa previnili zvrhol z neba pre ich neposlušnosť (v tradícii sa často uvádza, že chceli byť viac ako samotný Boh). Tým sa vysvetľuje aj existencia židovsko-kresťanského Pekla (v obraze je koniec koncov evokovaná aj významne atakujúcou tehlovočervenou farebnosťou anjela). Výraz „pád“ v nás však asocjuje nielen následok porušených pravidiel božského sveta, trest za zlyhanie a previnenie. Naznačuje aj to, akým pojmom by sme mohli v hlbinnom zmysle označiť problémovú životnú situáciu človeka, a teda aj samotného autora (pád ako zlyhanie, poklesok; v hovorovej reči sa napr. používa „nie že zase do niečoho spadneš“, „som v tom až po uši“, „neprepadaj na duchu“, „úplne upadol“). Pád je tu teda vnímaný ako niečo negatívne a rušivé. Pád anjela je zdôraznený aj stratou tradičných symbolických, „zbožšťujúcich“ prvkov. Chagallov anjel nemá svätožiaru dokonca ani očakávanú bielu alebo zlatú farebnosť a pripomína skôr mladíka s výraznými a mohutnými znakmi telesnosti (silné ramená, stehná, zvýraznené prsia – tie by sa možno ako jediné mohli vnímať aj ako ženský prvok a teda aj ako pozostatok spomínaného hermafroditizmu). Krídla pôsobia na jednej strane ako

paralyzované, stuhnuté, ale na druhej strane sú farebne dráždivé a dynamické, keďže na svojich koncoch evokujú ohnivé plamene alebo ostré pohyblivé „franforce“.

Chagall ako padajúci anjel?

Z pohľadu rožnovskej psychoanalytickej arteterapie by sme teda zatiaľ uvažovali o tom, že autor sa vysporadúva s vlastnou dvojpolohovosťou (ako anjela aj vinníka). Môže ísť o niekoho, kto svoju osobnosť prežíval akoby bola z iného (božského) sveta, vnímal sa lepším, vytrhnutým z pragmatického života a aktuálne, teraz, zažíva dopad nejakého problému, nejakej viny na vlastné vnútro. Tento dopad môže byť v užšom chápaní následkom vzbury proti otcovskej, duchovnej autorite alebo voči vlastnému svedomiu.

Čo je to „pád“?

Stotožnenie padajúceho anjela s existujúcim zlom, by však bola priveľmi zjednodušujúca interpretácia. Pokúsime sa bližšie pomenovať, čo všetko by sa dalo metaforicky zhrnúť pod výraz „pád“.

Pád je výraz, ktorý sa v židovsko-kresťanskom kontexte, ako uvádza kniha Genesis, dáva do súvisu s porušením Božieho príkazu prvými ľuďmi – Adamom a Evou (odrhli a jedli zo zakázaného ovocia – plodov stromu dobra a zla, teda prekročili tabu, metaforicky povedané „vstúpili do trinástej komnaty“). Vyhnanie z raja do zeme plnej strastí (ktoré môžeme tiež vnímať ako pád), v tejto súvislosti chápeme aj ako následok objavenej pohlavnosti a sexuálnej túžby (čo je zdôraznené aj prikrytím pohlavia figovými listami). Zároveň, v širších súvislostiach, ide o spoznanie vlastnej prirodzenosti a tienistej, odvrátenej, tzv. zlej, ale aj nevedomej vrstvy vlastnej ľudskosti. Tento význam potvrdzuje aj výrazná tehlovo červená farebnosť, ktorá v tomto kontexte naznačuje problematiku silnej emócie, hnevu, zlosti, naliehavého afektu, citového vzplanutia a dokonca možnej, následnej dekompenzácie autora (dekompenzácia – neschopnosť vyrovnať sa s okolnosťami; Petráčková, 1997, s. 181). Asociuje tiež zápal, požiar, „horúčavu“ vnútorného rozpoloženia postavy.

Pád anjela však evokuje aj pád z perspektívnej (hornej) do roviny prevádzkovej (dolnej, v českom jazyku do „provozní“ roviny). Naznačuje teda riziko, aké sa skrýva v prílišnom upínaní sa na čisto abstraktné, metafyzické duchovné rozmery bez ich spojenia s každodennou, zmyslovou realitou (Kyzour v tejto súvislosti používa tzv. „metaforu pružiny“, ktorá znamená, že vedomé Ja sa stiahne od prílišného zaujatia

Superegom /teda svedomím a duchovnosťou vôbec/ naspäť k tzv. Id, zastupujúcemu pudovosť.). Pád anjela prebieha z pravého horného rohu, ktorý rožnovská arteterapia vníma ako miesto „ako sa prejavujeme, keď sme vyklonení z bežného správania“ a smeruje do ľavého dolného rohu, teda k miestu prináležiacemu Ty, „protějšku“ (Tu by sme mohli uvažovať, že práve neznáme „Ty“ autora, spôsobilo, že je vyvedený z miery, zo zvyčajného, každodenného správania).

Pád anjela dole hlavou asociuje zároveň aj stav, v ktorom je všetko naopak, z pozície anjela je ešte stále všetko obrátené „hore nohami“. Tu existuje istá podobnosť s prežívaním v sne (keď snívame, zdá sa nám, že je tam všetko úplne pomiešané, bez kauzality, časovej a priestorovej následnosti).

K uvedeným asociáciám ešte pripájame ďalšiu. Milan Kyzour v príspevku o sne približuje Freudovu psychoanalytickú, na osobnú históriu zameranú interpretáciu pádu nasledovne: „Sny o padaní majú úzkostný ráz, symbolicky opisujú povolenosť k erotickému vzrušeniu, tiež problém s matkou. Rovnako tak „pád“ do regresu na pregenitálne formy uspokojenia.“

Nakoniec, za úvahu stojí, že výraz „pád“ sa používa aj v lexikológii na vyjadrenie sklonu a vzťahu slova k inému slovu – od nominatívu až k inštrumentálu. Zaujímavé je aj to, že každý z týchto pádov vyjadruje inú vzťahovú kvalitu (nominatív = kto? čo?, genitív = koho? čoho?, datív = komu? čomu?, akuzatív = koho? čo?, lokál = o kom? o čom?, inštrumentál = s kým? s čím?), pričom ako vzťahovo najmenej účastný sa chápe nominatív a lokál a najbezprostrednejší a vzťahovo najviac účastný javí akuzatív, datív a inštrumentál) /In: Miko, 1989, s. 21/

Ešte niečo o anjelovi

Všimnime si ešte niekoľko ďalších dôležitých detailov: Anjelove telo nadobúda z recipientovho pohľadu tvar písmena Y, zo psychoanalytického hľadiska by sa pravdepodobne uvažovalo o rozlišovacom géne pre pohlavie, ktorý je označený u muža XY na rozdiel od ženy XX (problémom by teda možno bolo chápanie vlastnej pohlavnosti alebo jej akcentovanie, zdôrazňovanie). Ďalej je zaujímavé, že telo anjela vytvára dve na seba kolmé, krížiac sa diagonály. Podľa rožnovského prístupu by sme uvažovali o tom, prečo je autor (ak by sme nachádzali jeho identifikáciu s anjelom) na križovatke protestantského a katolíckeho pohľadu na život. (Tu sa ponúka úvaha o Chagallovi a jeho židovských koreňoch a o zákaze zobrazovať – podobná askéza vládla aj v protestantizme. Teda akoby bol Chagall svojím povolaním maliara neustále

konfrontovaný s vlastnou náboženskou príslušnosťou; samozrejme tu existuje interpretačný variant „byť na križovatke“ medzi matkou a otcom, chápanými aj symbolicky ako byť medzi kresťanskou Cirkvou a židovským Bohom Otcom). Z postavy anjela vidíme iba jej pravú ruku, teda tú, ktorá je pozitívnejšia, spojená s racionalitou, je to však aj ruka, v ktorej sa drží zbraň. Ľavá ruka, je spojená s intuíciou, obrazným myslením a fantáziou ale v kultúrnej symbolike viac negatívna, „diabolská“ je na obraze skrytá. Je to zároveň ruka, v ktorej sa kedysi držal štít. Okrem straty možnosti brániť sa by sme mohli uvažovať aj v dimenziách významu „schovávať ruky za chrbtom“ teda ako prejav nejakého previnenia. Postava anjela sa díva rovno na nás (podobne ako ďalšia postava – zvieracia – kôň s husľami). Díva sa rovno na diváka obrazu, teda sleduje, vyzýva, možno vyčíta a obviňuje ale hlavne je vydesená.

Bezbrannosť anjela – obeť?

Doteraz povedané fakty sú však do istej miery vo významovom kontraste s dojmom, ktorý na nás vyžaruje tvár anjela. Nepôsobí ako nebezpečná, zlá, skôr má vydesený a prekvapený výraz, akoby bol anjel sám v šoku z toho, čo sa s ním deje. Otvorené ústa a jediné nezakryté oko, bezbranne vlajúce vlasy a neprirodzená a desivá poloha tela evokujú hlavnú postavu obrazu zároveň ako obeť. Možno obraz predstavuje toho, kto bol obetovaný (Podobne aj o Kristovi v novozákonnom príbehu sa hovorí ako o Božom synovi, ktorý sa obetoval za všetkých ľudí.).

Motivika „pod krídlami anjela“

a) Hodiny: Spočiatku mätúce je umiestnenie hodín pod ľavým krídlom anjela a motív matky s dieťaťom, ktorá zas prekrýva pravé krídlo. Mätúce preto, že frazeologizmus „byť pod ochrannými krídlami“, ktorý nás v tejto súvislosti napadá, privádza aj k otázke, čo alebo koho anjel ochraňuje alebo čo všetko jeho krídla pokrývajú? Hodiny na obraze sú starodávne, s ich vyobrazením sa stretneme aj napr. na obraze *Hodiny* (1914) a *Žonglér* (1943). Čiastočne odkazujú k Chagallovmu detstvu vo Vitebsku, ale vyvolávajú aj symbolické asociácie: dojem, že anjel si so svojím pádom prináša aj vedomie plynutia času, a teda pozemskej reality, čo je podporené aj (podľa rožnovského prístupu) otcovskou hneudou farebnosťou (čas je fenomén, ktorý je spojený s človekom a v božskom, večnom svete podľa mytologických úvah neexistuje). Keďže ide o kyvadlové hodiny, môžeme uvažovať o ich špecifickom zvukovom a vizuálnom rytme „sem a tam“. Ten, okrem symboliky rôznych životných

rytmov (pulz, tlkot srdca, rytmické riekanky, tanec atď.) a v užšom chápaní symboliky sexuality možno odkazuje aj k istej emočnej ambivalencii (spojenej s anjelom).

b) Matka s dieťaťom: Matka s dieťaťom na druhej strane anjela (pod jeho pravým krídlom) pripomínajú kresťanskú Madonu s dieťaťom. Majú podobnú veľkosť ako hodiny a takmer sa v anjelovi strácajú. Je to vyjadrené aj farebne: Matka a dieťa sú zobrazené v rovnakom kolorite ako anjel, len od hlavy ženy sa náznakovo vinie bielo ružový závoj (tu sa možno v jednej postave prelína motív nevesty, jej panenskosti a motív ženy a jej iniciácie do erotiky a materstva). Madona má skôr vidiecku, ľudskú podobu a aj z hľadiska kompozičného umiestnenia je bližšie pri zemi, teda v realite. Jej dolná časť tela sa však stráca v priestore krídel a evokuje tým aj jej, ako v sne, rozptýlenú podobu. Z rožnovského pohľadu by sme mohli poukázať aj na to, že táto dvojica matky s dieťaťom sa nachádza na strane „Ja“, dá sa teda predpokladať, že ide o dôležitú emočnú súčasť autora (s ktorou sa možno identifikoval). V širšom chápaní by bolo možno postačujúce vysvetlenie, že pád do vlastnej telesnosti, do života alebo do nejakej problémovej situácie – akokoľvek si obraz vysvetlíme – okrem vedomia času a jeho nevyhnutnosti (hodiny) prináša aj skúsenosť v medziľudských vzťahoch. Vzťahoch povrchných, ale aj veľmi intímnych a emočne hlboko nasýtených. Matka s dieťaťom pod krídlom červeného anjela s mužskými črtami teda možno odkazujú aj k archetypálnej rodinnej konštelácii.

Ďalšie postavy

a) Žid s Tórou: Druhou najväčšou postavou na obraze je bradatý muž s Tórou – Starým Zákom zvinutým v arche. Žid má pootvorené ústa, jeho gesto ruky naznačuje akoby Písmo buď odvíjal a práve z neho kázal alebo ho naopak pred niekým chránil. Napravo od muža svieti žltý mesiac. Muž sa nedíva na anjela, ale skôr vpravo na Matku s dieťaťom a Ukrižovaného. Akoby svet vľavo a vpravo – svet židovstva a kresťanstva takto ticho komunikoval, avšak prudko rozdelený postavou anjela. Na obraze je Žid najstaršou postavou a podľa rožnovskej arteterapie pravdepodobne zastupuje otcovskú autoritu. Ak by sme hlbinnú interpretáciu rozvíjali ďalej, pozastavili by sme sa nad fialovým sfarbením mužovho oblečenia a prisúdili mu v užšom zmysle farbu matky (V tejto súvislosti sa vynára otázka nakoľko mal Chagallovo otec ženské až materské ambivalentné správanie, nakoľko bol pre Chagalla čitateľný. Tu je však zaujímavý aj fakt, že židovstvo – zastúpené na obraze Židom – sa podľa tradície dedí po matke.). V širšom zážitkovom kontexte skôr reflektujeme

magické až mystické polohy tejto farby, jej záhadnosť, spojenie s nevedomím. V súvislosti so Židom na obrázku, by sme takto mohli chápať tzv. chasidskú vetvu judaizmu, ktorá existovala paralelne s tradičným ortodoxným židovstvom, ale bola mystickejšia, skrytejšia a viac zážitková. Napokon, ak odkážeme na vojnové obdobie, v ktorom obraz vznikol odkryje sa nám aj iný význam fialovej farby: V čase 2. sv. vojny bolo židovstvo prenasledované a teda oprávnené zobrazené vo farbe pôstu až smrti. Modrá tvár Žida evokuje nereálnosť, neskutočnosť a snivosť výjavu. Možno je vyjadrením duchovnosti, ale aj istej zdržanlivosti a chladu, odstupu, introvertného nastavenia.

b) Kôň (kravka) s husľami: Na obraze je za Židom, ešte na strane Ty zobrazená jemne antropomorfizovaná postava koníka/kravky s husľami. Aj tento motív je u Chagalla dosť častý. Žltá-zlatistá postava je snová až mysteriózna: ústa zvieraťa sú – zvláštne tesne – spojené v oblasti zubov s modrými husľami, ktoré pôsobia akoby len tak, bez rúk, hrali. Farebne sú Žid a zviera v komplementarite (žltá – fialová). Kdesi na pozadí duchovného židovského sveta sa tak možno skrýva aj jeho inštinktívna, pudová a zmyslová podoba, koník je akýsi bezbranný a farbou evokuje aj vojnové udalosti a signovanie Židov žltou hviezdou. V kontraste s uvedenou sémantikou z neho vyžaruje aj akýsi pokoj, možno melanchólia, bezbrannosť a celý dramatický výjav tým upokojuje. Jeho oko sa však podobne ako oko anjela díva do obrazu, teda akoby ho práve to s anjelom spájalo, akoby obidvaja niečo dôležité vedeli. Vzáťah oboch postáv však evokuje aj iný rozmer: koník strká husľami do anjela, akoby sa ho nimi snažil odtlačiť. Modré husle tu v rožnovskom chápaní opäť môžu poukazovať na fakt inštinktívneho a pudového života (je metaforicky zastúpený melódiou, ktoré husle vydávajú), ale na druhej strane aj na vyjadrenie schladených emócií v čase vojnových udalostí (modrá farba). Z ďalších farebných vzťahov je významné napríklad trochu revolučné a extrovertné sfarbenie žltého zvieraťa a červeného anjela, práve ich farebnosťou sa tvorí svetelná a farebná dominanta obrazu. Nakoniec, koník v širšom zmysle evokuje istý pohanský folklórny aspekt, ktorý je typický pre vidiecku vieru. Táto magickosť v chápaní života je vlastná aj dieťaťu v tzv. predschematickom konkrétnom období detského výtvarného prejavu (antropomorfizácia, poľudšťovanie zvierat), ktorého charakteristické prvky si Chagall zachoval vo svojej osobitej poetiku po celý život.

c) Ukrižovaný: Na strane vpravo dole (podľa rožnovskej analýzy zodpovedá táto oblasť identifikačnému miestu) objavíme naddimenzovaného Ukrižovaného

(s oranžovou svätožiarou, v potemnených, do fialova ladených a neurčitých farbách) ako sa hyperbolicky „vypína“ nad jemne naznačenou a prostou dedinou. Postava ukrižovaného Krista sa vynára z tmavého pozadia, z ktorého presvitá náznak gotických oblúkov chrámu. Kým ľavá strana obrazu prináležala skôr židovstvu, pravá osvetľuje kresťanský príbeh so všetkými možnými asociáciami (obetovanie sa pre druhých, hraničná bolesť ukrižovaného, paradoxy Kristovho života atď.). Zdá sa, že svet kresťanský a židovský sú tu vo vzájomnej komunikácii (Žid sa díva na pravú stranu a prihovára sa jej, Madona s dieťaťom a Kristus majú hlavy nachýlené doľava, teda k židovskej strane), ale aj v možnom tichom rozpore v zmysle, že „každý sme na opačnej strane“. Napriek tomu vidíme aj neprehliadnuteľnú súvislosť: Na kríži je totiž muž so zdôraznenou židovskou pokrývkou cez bedrá. Konfrontuje sa autor židovského pôvodu s osudom novozákonného príbehu? Vžíva sa do jeho príbehu? Nachádza v ňom podobnosť s vlastným životom? Každá z týchto asociácií je hypoteticky možná.

Vedľa Ukrižovaného a jedného domu je v hyperbolizovanej a nadmernej veľkosti zobrazená horiaca sviečka v stojane. Evokuje meditačnú, kontemplatívnu náladu, možno odkazuje aj k spomienke na zosnulých, keď sa za mŕtvych zapalujú sviece (sviečka teda iba zdôrazňuje Kristov koniec), možno k vidieckemu a pohanskému zvyku zapalovať sviecu tzv. hromničku v čase búrky. Naddimenzované motívy sviece a Krista s rozpaženými ukrižovanými rukami nad zimne pôsobiacou dedinou navodzujú aj dojem dôležitosti: akoby boli strážcami, pozorovateľmi nad obyčajným životom, možno aj jeho ochrancami.

Podľa rožnovskej interpretácie by svietnik pravdepodobne odkazoval k falickej symbolike (podobne ako valcovitý tvar Tóry vľavo) a odkrýval možnú problematiku vzájomnej konfrontácie dvoch mužských autorít, aktívnych svetov – židovského vpravo a kresťanského vľavo: v tom prípade vyznieva židovský svet ako dominantnejší. V súvislosti s predošlým psychoanalytickým vysvetlením ide teda možno o prevahu otcovskej postavy v Chagallovom živote.

Nakoniec, ak si uvedomíme, že obraz vznikol čiastočne aj v období vojnového konfliktu, nadobúda stretnutie kresťanstva a židovstva na opačných stranách obrazu ďalší rozmer. Kresťanský svet bol čase 2. sv. vojny rozpoltený, keďže si ho privlastňoval aj nacizmus. A práve nacizmus tvrdo prenasledoval Židov ako menejcenný národ. (Nacizmus tu z rožnovského hľadiska symbolicky znamená extrémne „zaseknutie sa“ v tzv. análnom vývinovom štádiu, teda v takom spôsobe správania a prežívania, ktoré sa vyznačuje prvkami agresivity, ubližovania,

neschopnosťou prežívať city a hlavne bezmedznou dôverou v akúkoľvek silnú autoritu.). Chagall teda akoby obrazom ukazoval tú stratenú, spasiteľskú, nezneužitú polohu kresťanstva.

d) Muž s palicou: Muž umiestený vľavo hore pôsobí ako vidiečan, obyčajný, prostý muž. Je oblečený do zelenomodrého oblečenia, teda ladený v introvertnej farebnosti. Na mužovi hneď upúta jeho zvláštna a dosť neprirodzená poloha tela – nohy natiahnuté vysoko pred seba. Nevieme či tiež padá alebo či sedí a je takto schúlený, podľa rožnovského výkladu evokuje aj asociácie viažuce sa k analite a problematike emočného dávania a zadržiavania. Muž „sedí“ v zvláštnom bielo-sivom pozadí, ktoré na okrajoch trochu pripomína násilne roztrhanú kubistickú štruktúru. Ako jediný sa díva na anjela. Má neprirodzene zelenú tvár s trochu prestrašeným výrazom a do oranžova sfarbené vlasy. Palicou sa dotýka hlavy Žida pod ním, akoby ho preškrtoval, dokonca na postavu bradatého muža „padá“. Je s ním aj vo významovom kontraste – on, ktorý je prostý, obyčajný je situovaný nad mužom, ktorý pôsobí učene a duchovne. Aj vidiečan svojím sfarbením a umiestnením vo vzduchu a neprirodzenou polohou tela odkazuje k snovosti výjavu. Podľa rožnovskej analýzy je muž lokalizovaný v časti obrazu, ktorá sa pripisuje tomu, „čo nás oslovuje“. Pýtame sa teda, prečo na pozadí problémovej situácie padajúceho anjela oslovuje autora práve tento muž. Postava je zachytený v tenzívnych farbách, ale ako jediný je od výjavu oddelený bielou perspektívnejšou plochou.

Pozadie

Pozadie celého obrazu je neurčité, tmavé, pôsobí ako roztrhnutá nebeská opona. Navodzuje dojem búrky, tmy, možno akejsi apokalypsy. Jeho sfarbenie má charakter explozívneho rastra – čierna farba totiž prestupuje do všetkých ostatných farieb, tie však z nej o to intenzívnejšie svietia. Na pozadí pochmúrneho emočného ladenia sa viac vynárajú jednotlivé, konkrétnou farbou zastúpené emočné kvality.

Priestor pozadia je členený len približne a nejasne - na prvý pohľad sa zdá, že svet dole je svetom reality dedinského života a svet hore zase svetom neskutočným a fantazijným. Nie je to však tak jednoznačné a jednoduché. Divák zisťuje, že obidva svety sa v skutočnosti prelínajú a splývajú až ich nedokážeme rozlíšiť. Aj to nás upozorňuje na prevládajúcu poetiku sna, vnútornej zážitkovej reality umelca.

Výtvarné gesto

Výtvarné gesto Chagalla je najviac citel'né práve v špecifickom nanášaní olejových farieb. Na obraze *Padajúci anjel* pokrýva čiernou clonou presvitajúce valéry farieb. Práve aj tým dosahuje snivosť svojich obrazov. Je to akési chagallovské sfumato (šerosvit, ktorý má samozrejme jemný odkaz aj ku kontrastným emočným kvalitám barokového umenia). Výtvarné gesto je niekde veľmi dynamické a prudké, v detailoch zas jemné až neviditeľné, čo rovnako naznačuje emočné nuansy autora.

Štýl a ontogenéza

Ku kompozícii obrazu by sme ešte mohli dodať, že je stvárňovaná podľa dôležitosti, aké v nej jednotlivé prvky a motívy nadobúdajú zo subjektívne prežívaného hľadiska – čo je najväčšie, čo je najmenšie. Najväčší a najvýraznejší je na obraze postava anjela, následne postava Žida (podľa zachovaných biografických faktov, práve tieto postavy boli na obraz nanášané ako prvé), nasleduje zviera s husľami a vidiečan atď. Je zrejmé, že autor nevedome využíva vo svojej tvorbe prevažujúce prvky z tzv. preschematického obdobia ktoré sa objavuje u detí od 2-7 rokov (sem patrí aj antropomorfizmus, farebná a tvarová nadsázka, deformovanie postáv, alogickosti, osobitá subjektívna perspektíva atď.)

Záver

Záver uvedenej detailnej interpretácie, v ktorej sme sa pokúsili zblížiť zážitkovú asociačnú s užšie vymedzenou psychoanalytickou interpretáciou výtvarného diela zhrnieme prostredníctvom odpovede na naše úvodné otázky.

1. Aká je problémová situácia na obraze Pád anjela?

Okrem detailných momentov, o ktorých sme hovorili v našej interpretácii môžeme pomenovať univerzálnejší významový charakter predloženého výtvarného diela. Z životného hľadiska môžeme hovoriť o páde anjela ako metafore pre akúkoľvek problémovú a hraničnú situáciu, ktorej je človek ako bytosť balansujúca medzi svojou duchovnou a telesnou podstatou vystavený.

2. Ako je možné na základe hlbinej analýzy obrazu charakterizovať osobnosť Chagalla?

Chagallova tvorba ma snový charakter, vychádza skôr z vlastnej vnútornej reality ako z objektívnej skutočnosti okolo seba. Jeho vypracovaná poetika tzv. formálneho obdobia (výraz Milana Kyzoura st., ktorým označuje kreatívne využívanie predošlých

vývinových fáz výtvarného prejavu) mnohými prvkami pripomína poetiku sna a fantazijnej tvorby detí z preschematického obdobia – deformita, neexistujúca kauzalita, farebná a tvarová nadsázka. Chagall však neuniká do snového sveta úplne, základný kontakt s realitou si cez jednotlivé postavy zachováva. Skôr teda prehľbuje našu skúsenosť smerom k metaforickému videniu –upozorňuje nás na to, že v našom živote existuje aj niečo „za“ (meta-), čo je viditeľné iba „vnútorným a fantazijným zrakom“. A to je to, k čomu musíme pristupovať citlivo aj v akokoľvek sprostredkovanej arteterapii.

III. FILOZOFICKO-METODOLOGICKÉ POZNÁMKY

Otázniky – iba osobné?

Nasledujúce poznámky ponúkame ako otázky k úvahám nad podobou a zmyslom arteterapie v dnešnej kultúre. Poznámky majú skôr úvahovú a viac reflexívnu a subjektivizovanú štylizáciu, preto si nenárokujú na univerzálnu platnosť. Predstavujú iba akési zosumarizovanie dôležitých filozoficko-metodologických momentov, ktoré sa vynárali paralelne popri štúdiu v Ateliéri arteterapie, a to ako reakcia na rožnovský psychoanalytický prístup k problémovej situácii klienta (človeka). Zároveň sa pokúšame nasledujúce postrehy hlbšie vysvetliť a dať do kontextu s dnešnou aktuálnou situáciou v kultúre. Samozrejme, že každá nasledujúca poznámka by zároveň mohla predstavovať samostatný problém na riešenie, to však už nie je nosné v rámci rozsahu bakalárskej práce. Preto nasledujúce postrehy charakterizujem iba ako marginálie – teda stručné a základné leitmotívy pri doplňujúcom filozoficky poňatom podhľade na metodologické možnosti arteterapie.

Zmyslové a zmysel – telo a duša v arteterapii

Artererapia, ktorá pracuje s výtvarným, ale aj poetickým, filmovým atď. obrazom (podľa *Františka Mika* s tzv. ikonickosťou) a jeho zážitkovým potenciálom je perspektívna pre svoju „dvojpolohovosť“. Najcitelnejšie sa to odráža v dvoch výrazoch, ktoré sú pre arteterapiu rozhodujúce. Výraz „zmysel“ má totiž dvojaký význam a napriek tomu, že ľudia si to už bežne neuvedomujú, odkazuje k dvom odlišným konštitutívnym danostiam človeka – telu aj duši. Prvým významom slova zmysel sa pomenúvajú hlavné zmysly tela človeka – zrak, sluch, čuch, hmat a chuť (Tzv. šiesty zmysel – intuícia má skôr duchovný rozmer). Prostredníctvom nich človek poznáva realitu okolo seba a v sebe (stavový ohlas tela) bezprostredne, zmyslovo. Ide o konkrétnu podobu poznávania. Druhý význam slova zmysel však odkazuje k zdanlivo opačnému pólu ľudskej skúsenosti k tzv. sebareflexii, sebauvedomeniu (zdanlivo preto, lebo dnes je už vnímané ako samozrejmosť, že psychika a somatika človeka sú úzko prepojené). Výraz zmysel sa objavuje v kontexte takých viet ako: Aký to má zmysel? To nemá zmysel! Všetko má nejaký zmysel! Podľa existencionalistov, ktorí uvedené otázky postavili do centra svojej filozofie, sa takto človek pýta sám na

seba práve preto, že má vedomie, že si uvedomuje sám seba. Pre nás je však podstatné, že uvedené otázky sa objavujú ako prirodzená súčasť každej problémovej situácie človeka, ktorá sa ukazuje ako neriešiteľná. Celkom spontánne tak človek dáva problému duchovný rozmer (nie iba v zmysle náboženskom), teda uvažuje nad ním, preberá ho v myšli, rozpráva o ňom atď.

Obidve podoby skúseností – zmyslová aj sebareflexívna (postavená na hľadaní zmyslu, dôvodu, príčiny, súvislostí) sa vo vyváženej podobe stretávajú v arteterapii. Človek tak pri výtvarnej činnosti v konkrétnom artefakte „nachádza“, „zažíva“ svoj telesný zmysel (napr. zrakovú skúsenosť pri maľovaní alebo hmat pri modelovaní) a paralelne a následne mu dáva aj zmysel duchovný (cez intuitívnu alebo explicitnú interpretáciu). Arteterapia dokonca nachádza prostredníctvom kreatívnych a projektívnych techník založených na náhode a metaforickom náznaku aj „zmysel v nezmyselnom“, teda v iracionálnom a v zvláštnom. Nakoniec, k tejto úvahe nad dvomi výrazmi, ktoré sú pre arteterapiu podstatné treba uviesť, že pre nás má v živote aj v arteterapii zmysel hlavne to, čo nie je priveľmi abstraktné, ale to čo je konkrétne (zmyslovo) zažité a zažívané.

Jazyk psychoanalýzy a reč arteterapie

Problém, ktorý sa vynára v súvislosti s psychoanalytickým sedením v rámci arteterapie predstavuje spôsob a podoba rozhovoru medzi človekom, ktorý prišiel s problémom a medzi arteterapeutom. Názov tejto marginálie nie je náhodný. Jazyk totiž predstavuje z lingvistického hľadiska istý všeobecný ustálený systém pravidiel a noriem, ale je to vlastne iba abstrakcia, kým reč sa chápe ako priame používanie jazyka v bežnom rozhovore, v praxi, vzhľadom k tej-ktorej konkrétnej situácii a hlavne s ohľadom na človeka. Otázkou potom je, nakoľko majú do reči arteterapeuta vstupovať psychiatrické a psychologické termíny a pojmy. Výrazy ako narcizmus, neuróza, odpor, prenos, závisť penisu, Superego, Id, projekcia aj keby boli akokoľvek nosné v rámci psychoanalytickej teórie, vznikali ako ešte v období tzv. pozitivistickej vedy. Preto sa na jednej strane často vyznačujú jednoznačnou diagnostickou hodnotou (Ak povieme človeku, že jeho správanie má narcistické tendencie pôsobí to na neho určite inak, ako keď mu to vysvetlíme prirodzenou, nevedeckou rečou. Napríklad, aby sa zamyslel nad tým nakoľko dokáže komunikovať so svetom, nakoľko sa uzatvára do seba. Samozrejme, to chce od arteterapeuta väčšiu citlivosť a ohľaduplnosť.), na druhej strane vysokým stupňom abstrakcie (freudovské výrazy Id, Superego, Ego, orálne,

análne, genitálne štádium, ale aj jungovské pojmy archetyp, anima, animus atď. nemajú pre bežného človeka, ktorý si rieši problém, žiadny odkaz k jeho skúsenosti, skôr mu ju znejasňujú, kým mu, samozrejme, tieto termíny arteterapeut nevysvetlí.). Aj arteterapeutovi sa potom môže stať, že namiesto toho, aby uplatnil tzv. „voľne rozpriestranenú pozornosť“ a naplno vnímal obrázky klienta a jeho vlastné vysvetľujúce komentáre a asociácie k nim, hľadá na obrázkoch doklad a potvrdenie nejakej existujúcej teórie.

Riešenie, ktoré sa v tejto súvislosti pravdepodobne ponúka, je postaviť arteterapeutické sedenie v prvom rade na autentickom vzťahu a vzájomnej skúsenosti terapeuta a klienta. Nepostaviť svoju úlohu odborníka na jazyku akéhokoľvek teoretického systému. Používať prirodzenú, normálnu reč. (K problému pôsobenia reči na vedomie človeka, pozri František Miko – Text a štýl; Aspekty literárneho textu; Význam, jazyk semióza – v nich najmä výrazy pojmovosť/zážitkovosť, denotatívnosť/konotatívnosť)

„Odborné psychiatrické a psychologické termíny majú tentýž význam jako letecký snímek krajiny...Slouží praktickým účelům. Hodí se tam, kde rozhodujeme o tom, zda pacienta hospitalizovat, či nikoliv, jaký lék předepsat, zda vydat řidičský průkaz...Tomu, kdo je zvyklý s nimi pracovat, snad někdy mohou jako vedlejší pomůcka také urychlit porozumění klientovi. Ale mohou porozumění naprosto zablokovat, pokud přiřazením psychopatologického termínu je klient pro pomáhajícího vyřízen bez potreby mu dále porozumět.“ (Kopřiva, 1997, s. 37)

Nevedomie ako tajomstvo

Rožnovská psychoanalytická arteterapia sa pri analytickom stretnutí primárne sústreďuje na krízové momenty osobnej histórie človeka. (S výnimkou spôsobu výtvarného vedenia tvorby klienta, ktoré je založené skôr na metaforickom princípe: výtvarná inštrukcia terapeuta a jej následné prevedenie klientom tu zastupujú priamy terapeutický proces.) Zároveň to znamená, že sa prvorado sústreďuje na hľadanie toho, čo je pre klienta emočne problematické, konfliktné a deštruktívne a pokúša sa to uviesť do súvisu s už zabudnutými spomienkami na situácie, ktoré uvedené javy mohli spôsobiť. V tomto „znovuprežití“, v náhlade negatívnej skúsenosti sa vidí aj potenciálne vyliečenie. To sa odráža v niekedy až prílišnom dôraze na negatívne a patologické významy farieb. Otázkou však v tejto súvislosti stále ostáva: Nakoľko oblasť ľudského vnútra nazývaná v psychoanalýze a v hlbinej psychológii ako

nevedomie obsahuje iba negatívne, zlé, rozporné psychické javy a nakoľko aj pozitívne. A či takéto hodnotiace kritériá môžeme v súvislosti s tzv. nevedomím používať. Dôležitým sa však ukazuje premietnutie týchto otázok do konkrétneho terapeutického sedenia. Aby bolo nielen odkrývaním citlivých miest, ale namiesto hodnotenia predovšetkým aj ich porozumením a povzbudzujúcim perspektívnym procesom ich ošetrenia. A to si v prvom rade vyžaduje úctu a rešpekt pred vnútorným svetom (aj tým nevedomým) klienta.

Komplementarita a tzv. homeopatia estetického a arteterapeutického zážitku

Arteterapeut pri interpretácii musí zohľadniť aj zážitkový potenciál výtvorov svojich klientov. Obraz alebo akýkoľvek umelecký artefakt v sebe nesie dva hlavné zážitkové procesy. Umenie vyhladávame vo chvíli, keď chceme náš vnútorný stav vyladiť, vyrovnať zažívaním takého umeleckého diela, ktorý je k nášmu stavu vo výraznom protiklade (napr. zjednodušene povedané, keď sme smutní pôjdeme na komédiu) – ide o tzv. *princíp komplementarity* (doplnenia) alebo naopak siahneme po takom umeleckom diele, ktoré s naším stavom viac rezonuje, „súzvučí“ (napr. vo chvíli, keď sme smutní siahneme po nejakej lyrickej básni) – ide o tzv. *princíp homeopatie*, teda podobné sa lieči podobným. Pozoruhodné na umení je však to, že pri jeho zažívaní vlastne paralelne prebiehajú obidva semio-psychologické procesy. Umenie na nás takto pôsobí celostne, a tým nás aj harmonizuje, uvoľňuje a vyrovnáva. Pre arteterapeuta to vlastne znamená, aby klienta postupne viedol k tzv. formálnemu obdobiu vlastnej tvorby (tvorivému využívaniu predošlých vývinových výtvarných fáz), a tým aj k autonómnejšiemu tzv. „seba regulujúcemu“ správaniu a samostatnému tvorivému riešeniu svojho problému v každodennom živote.

Perspektíva arteterapie – asociatívne myslenie v dnešnej kultúre a Lyotardova štúdia

Francúzsky mysliteľ *Lyotard* v štúdiu pod názvom *Prepísať modernosť* (v svojej knihe *Návrat a iné eseje*) ukazuje Freudovu psychoanalýzu z nového, čiastočne z kritického pohľadu. Uvádza ju ako interpretačnú možnosť pri reflektovaní minulého kultúrneho obdobia tzv. modernosti (Keďže o postmoderne sa hovorí ako o snahe prepísať modernosť pripomína trochu tento jav snahu klienta na analytickom stretnutí v náhlade zmeniť svoj emočný postoj k minulosti). Pre nás je však dôležité, že sa pri tom sústreďuje na metódu voľnej a rovnomernej rozprestretej pozornosti (rovnaká pozornosť je venovaná všetkým vysloveným vetám pacienta, akokoľvek sa môžu javiť

ako útržkovité a bezvýznamné). Pre analytika to potom znamená nevytvárať si žiadne predsudky, potlačiť všetky súdy, priznávať a venovať rovnakú pozornosť všetkému, čo prichádza a ako to prichádza. Pre pacienta to znamená dať voľný priebeh svojim slovám, nechať plynúť všetky predstavy, tváre, scény, mená, vety, ako sa rodia v ústach a v tele, v „zmätku“, bez akéhokoľvek výberu alebo obmedzenia. Teda jediné „vodítko“, ktoré máme spočíva v *pocitoch* alebo lepšie povedané v „*načúvaní pocitom*“. Freud tomu hovorí aj *voľná asociácia*, teda je to spôsob ako spájať jednu vetu s ďalšou vetou bez ohľadu na hodnotu, logiku, etiku, či estetiku ich spojení. Lyotard to interpretuje tak, že podľa Freuda pomocou tejto metódy je možné dekonštruovať rétoriku nevedomia, dopredu organizované celky označujúcich, ktoré konštituuju neurotické alebo psychotické nastavenie a ktoré organizujú život subjektu ako určitý osud.

Lyotardovi sa nevidí táto hypotéza celkom dobrá a v štúdií porovnáva voľné asociácie a predstavy vznikajúce v estetickom zážitku a v analytickom vzťahu. To, čo v nich vidí príbuzné, je práve ich voľnosť a neriadenosť vôľou, chcením. Rozdiel však vidí v tom, že estetické predstavy nie sú predmetom žiadneho skúmania avšak v analýze je metóda voľných asociácií vždy podriadená cieľu. Kým estetický zážitok ponúka „príslub citového spoločenstva“ subjektu so sebou samým aj s ostatnými, analýza je motivovaná neznesiteľnou bolesťou, ktorá uvádza subjekt do stavu odtrhnutosti od samého seba a tento stav ju súčasne znovu a znovu vyvoláva. Ani podľa neho nekončí zmierením vedomia a nevedomia, utrpenie a napätie je nekonečné lebo odtrhnutosť subjektu od samého seba, jeho podriadenosť heteronómii spočíva priamo v jeho podstate (nevedomie nie je schopné úplného vyjadrenia).

Napriek možným výhradám je to inšpiratívna štúdia a Lyotard v nej vlastne hovorí o perspektíve postmodernej kultúry (ktorá chcela prepísať modernú kultúru). Jeden z kritických momentov tejto kultúry vidí v používaní nových technológií, ktoré redukujú možnosť slobodnej imaginácie a voľné formy senzibility. Má tým na mysli tzv. bity – ako jednotky informácie používané v počítačovej, ale všeobecne aj masmediálnej komunikácii, ktoré redukujú práve tak podstatné náhodné a spontánne psychické javy ale predovšetkým emočnú zložku človeka.

S tým potom súvisí aj perspektíva širšie koncipovanej arteterapie. Ako odbor, kde dostáva priestor na jednej strane vlastná kreativita a zároveň sa umožňuje hĺbková osobná sebareflexia predstavuje spolu s umením kultúrnu alternatívu k dnešnej expanzívnej a realitu spovrchňujúcej mediálnej kultúre. A to najmä k fenoménu

virtuálnej reality, teda stieraniu hraníc medzi realitou a umelo vytvorenými mediálnymi svetmi. Pomáha človeku nachádzať rovnováhu medzi svetom reálnym a fantastickým, zachovávať si a chrániť svoju intimitu.

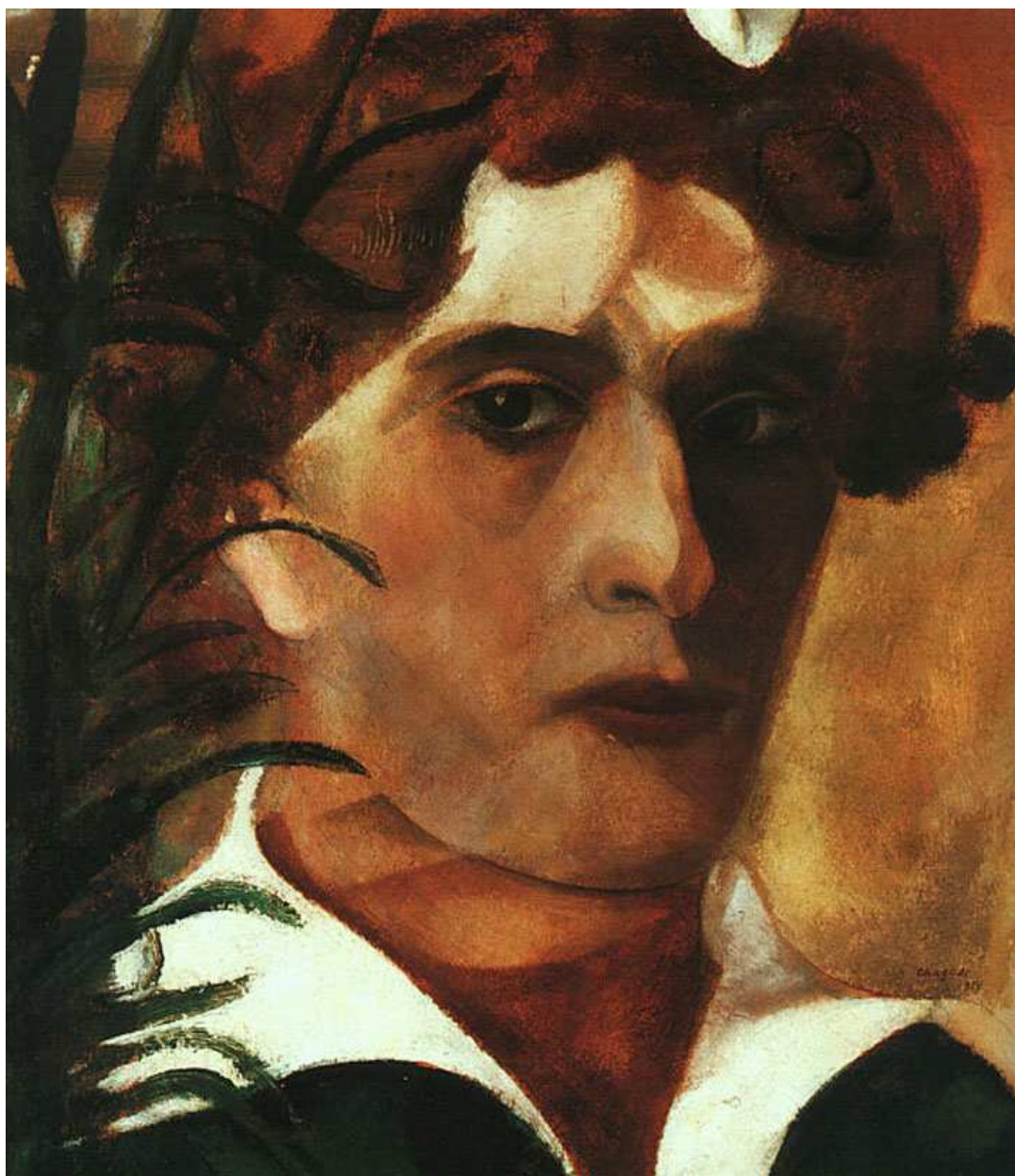
IV. Použitá literatúra

- Babyrádová, Hana: Symbol v dětském výtvarném projevu. Brno : MU, 1999.
- Báčová, V.: Súčasný smery v psychológii. Prešov, PU, 2000.
- Baleka, Jan: Modř, barva mezi barvami. Praha : Academia, 1999.
- Bettelheim, B.: Za tajemstvím pohádek. Praha : NLN, 2000.
- Biedermann, Hans: Lexikón symbolov. Bratislava : Obzor, 1992.
- Douglas-Klotz, Neil: Aramejský Otčenáš. Praha : Dharma Gaia, 2001.
- Eco, Umberto: Mysl a smysl. Praha : Vize 97, 2000.
- Franz von, M.- L.: Psychologický výklad pohádek. Praha : Portál, 1998.
- Franz von, M.- L.: Mýtus a psychologie. Praha : Portál, 1999.
- Freud, Sigmund: O člověku a kultuře. Praha : Odeon, 1990.
- Freud, Sigmund: Poodoby psychoanalýzy. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2003.
- Le Targat, François: Marc Chagall. Praha : Odeon, 1987.
- Jung, Carl Gustav: Výbor z díla I – VI. Brno : Nakladatelství. T. Janečka.
- Kyzour, Milan: O krízových jevech v detskej malbě a kresbě. Výtvarná výchova 2/II.,1969.
- Kyzour, Milan: O krízových jevech v detskej malbě a kresbě. Výtvarná výchova 3/II., 1969.
- Langerová, S.: O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu. SNEH : Bratislava 1998.
- Lytard, Jean-François: Návrat a jiné eseje. Hermann & synové : Praha, 2002.
- Miko, František: Aspekty literárneho textu. Nitra : Pedagogická fakulta, 1989.
- Owen, Peter: Marc Chagall. Můj život. 1965.
- Peck, M. Scott: Nevyšlapanou cestou. Praha : Odeon, 1993.
- Plesník, Ľubomír: Estetika inakosti. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 1998.
- Petrácková, Věra – Kraus, Jiří a kol.: Slovník cudzích slov. Bratislava : SPN, 1997.
- Rycroft, Ch.: Kritický slovník psychoanalýzy. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1993.
- Sontagová, Suzanne: Nemoc jako metafora. Aids a jeho metafory. Praha : Mladá fronta, 1997.
- Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování. Sborník příspěvků. Ed. J. Stachová. Praha : Filozofický ústav ČSAV, 1992.
- Šicková - Fabrici, Jaroslava: Základy arteterapie. Praha : Portál, 2002.
- Walther F. Ingo / Metzger, Rainer: Marc Chagall. Painting as Poetry. Taschen : Köln, 1990
- Welsch, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava : Archa, 1993.
- Welsh, Wolfgang: Stať sa sebou samým. Subjekt – autor – auditórium: Subjekt v priestoroch umenia. Zborník príspevkov. Ed. Peter Michalovič. Bratislava : SCCA, 1997, s. 9 – 32.

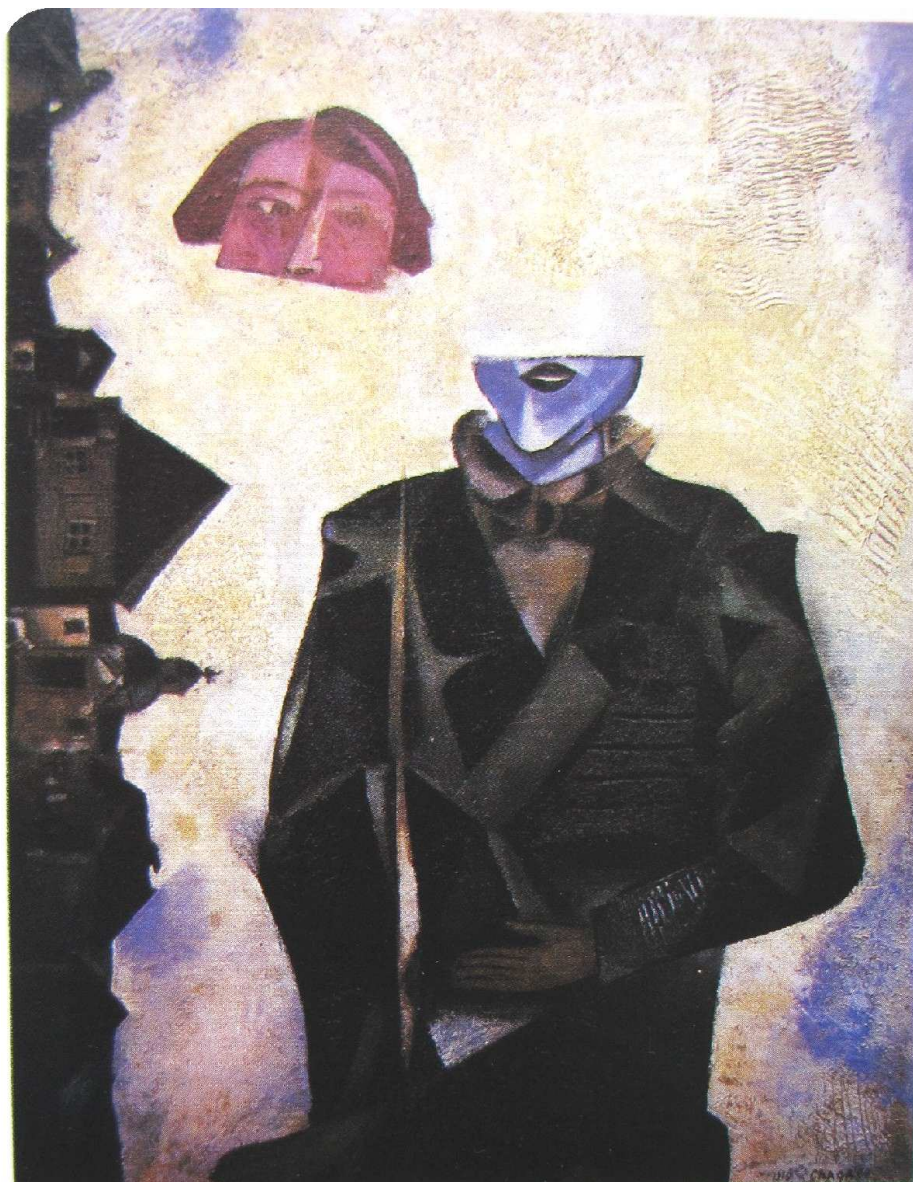
V. Obrazová příloha



Vlastná podobizeň (1912 – 1914) /PRÍLOHA 1/



Autoportrét s bielym golierom (1914) /PRÍLOHA 2/



Kamkoliv mimo tento svět (1915) /PRÍLOHA 3/



Vlastný portrét s vínnou skleničkou (1917) /PRÍLOHA 4/



Autoportrét s kozou (1922 – 1923) /PRÍLOHA 5/



Autoportrét so štetcami (1907) /PRÍLOHA 6/



Autoportrét so siedmymi prstami (1912 – 1913) /PRÍLOHA 7/



Zjavenie (1917) /PRÍLOHA 8/



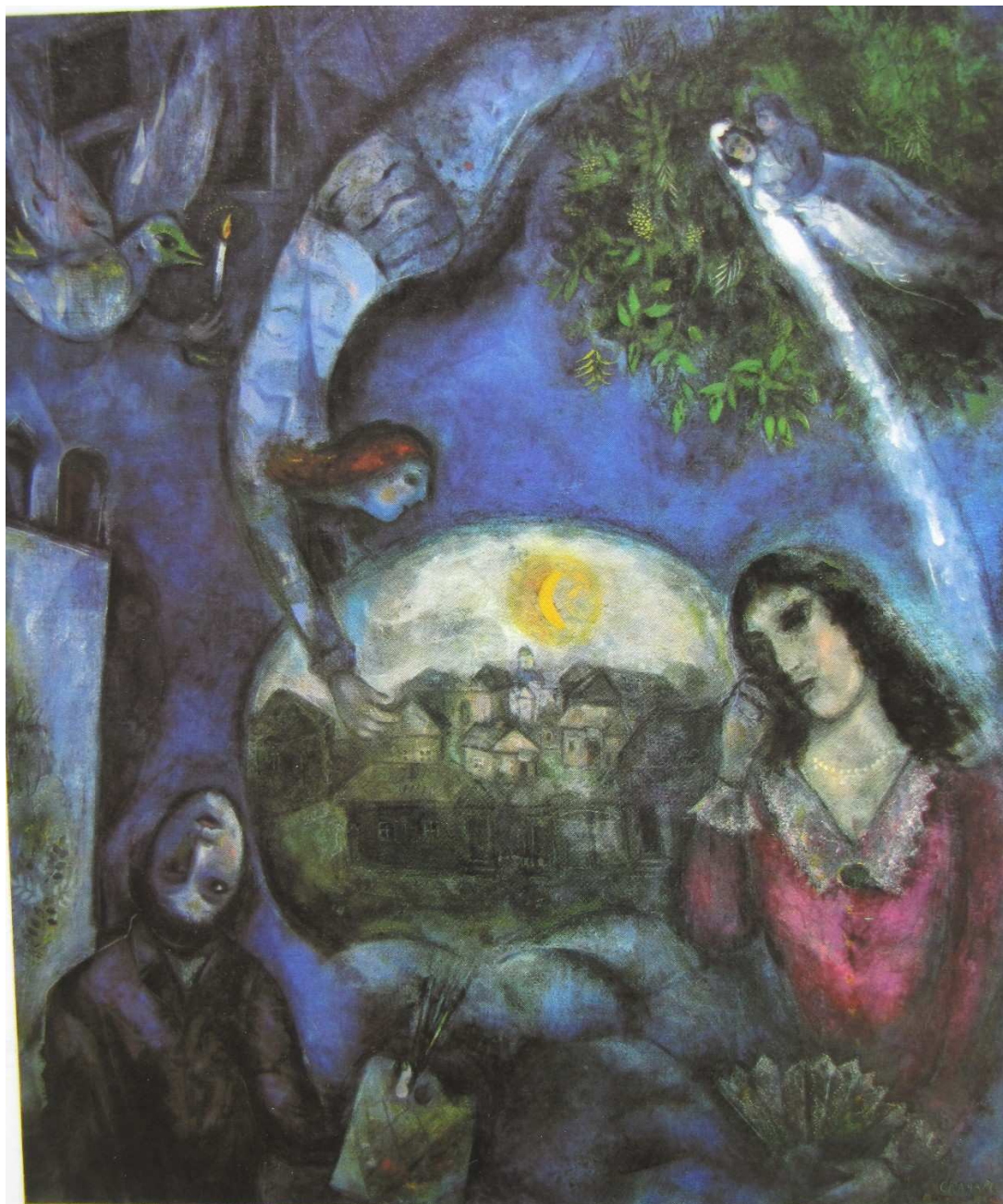
Maliar: Mesiace (1917) /PRÍLOHA 9/



Súmrak (1938 – 1943) /PRÍLOHA 10/



Vlastná podobizeň s nástennými hodinami (1946) /PRÍLOHA 11/



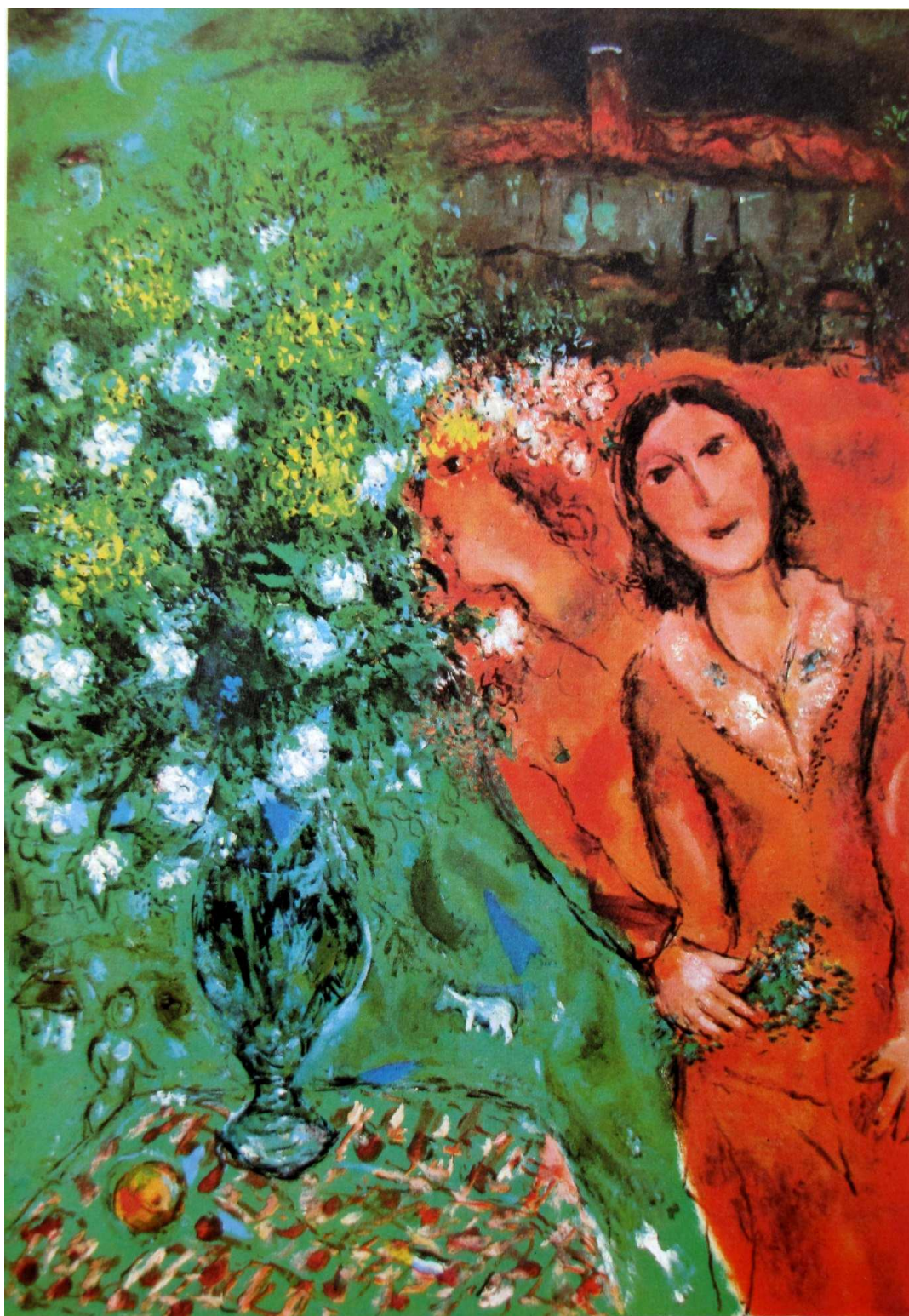
Kolem ní (1945) /PRÍLOHA 12/



Duše města (1945) /PRÍLOHA 13/



Ateliér (1959-1968) /PRÍLOHA 14/



Malíř se svou ženou (1969) /PRÍLOHA 15/



Milenci na červenom pozadí (1983) /PRÍLOHA 16/



Padajúci anjel (1923-1947) /PRÍLOHA 17/

Namiesto záveru

„Duše všech je svatá, všech dvojnožců na všech koncích světa.
Jedině poctivé srdce je svobodné, má vlastní logiku a svou pravdu.“

(Marc Chagall)