

Téměř bych chtěl čtenáře poprosit o prominutí, že se jako psychiater míším do rozruchu kolem Picassa. Kdyby mně to nebyli doporučili lidé, na které dám, asi bych se pera nechopil. Ne že by pro mě tento umělec se svým podivným uměním představoval příliš nepatrný námět – hodně jsem se přece zabýval jeho literárním bratrem Joycem** – naopak: jeho problému věnuji nedílný zájem, jen se mi jeví příliš rozsáhlý, příliš těžký a příliš komplikovaný, než abych mohl doufat, že jej, byť jen přibližně, vyčerpám v krátkém časopiseckém článku. Odvažují-li se vůbec k Picassovi vyjádřit, děje se to s výslovnou výhradou, že nemám co říci k problému jeho umění, nýbrž pouze k psychologii jeho umění. Ponechávám tedy estetický problém uměnovědcům a omezují se na psychologii, která je základem takové umělecké tvorby.

Zabývám se skoro dvacet let psychologií obrazového znázornění duševních procesů, a jsem proto s to pohlížet na Picassovy obrazy profesionálně. Na základě své zkušenosti mohu čtenáře ujistit, že Picasso vyjadřuje duševní problematiku – pokud se projevuje v jeho díle – která je naprosto analogická problematice mých pacientů. Bohužel to nemohu doložit, neboť srovnávací materiál je znám jen několika specialistům. Mé další vývody se proto zdají nezakotveny a vyžadují blahovolnou fantazii čtenáře.

Nepředmětné umění čerpá obsahy hlavně „zevnitř“. Toto „nitro“ nemůže odpovídat vědomí, neboť vědomí obsahuje odrazy obecně viděných předmětů, které nutně musí vypadat tak, jak odpovídá obecnému očekávání. Picassův předmět však vypadá jinak, než jak odpovídá všeobecnému očekávání, ba dokonce tak odlišně, že se již ani nezdá, jako by šlo o předměty vnější zkušenosti. Chronologická řada ukazuje vzrůstající vzdalování od empirického předmětu a vzrůst oněch prvků, které již neodpovídají žádné vnější zkušenosti, nýbrž pocházejí z „nitra“, které je za vědomím: v každém případě za tím vědomím, které je jako obecný, pěti smyslům nadřazený orgán vnímání obráceno k vnějšímu světu. Za vědomím nepřichází absolutní nic, nýbrž nevědomá psyche, která zezadu a zevnitř ovlivňuje vědomí právě tak, jak to činí vnější svět zepředu a zvenčí. Tedy ony obrazové prvky, které neodpovídají žádnému vnějšímu světu, musejí pocházet z „nitra“.

* Poprvé publikováno in: Neue Zürcher Zeitung CLIII/2 (13. listopadu 1932).

V Domě umění v Curychu se konala od 11. 9. do 30. 10. 1932 výstava 460

Picassových děl. Nové vydání in: C. G. Jung: Wirklichkeit der Seele (Skutečnost duše), Rascher, Zürich 1934, nová vydání 1939, 1947 a 1969.

** Ulysses. Monolog VIII. část GW

Protože toto „nitro“ je neviditelné a nepředstavitelné, a přesto může co nejtrvaleji působit na vědomí, podněcují ty ze svých pacientů, kteří hlavně takovým působením trpí, aby tyto vlivy co možná nejlépe obrazově znázornili. Účelem této „výrazové metody“ je učinit nevědomé obsahy postižitelnými, a tím usnadnit jejich rozumové pochopení. Terapeuticky se tím dosahuje toho, že se zabraňuje nebezpečnému odštěpení nevědomých procesů od vědomí. Všechny obrazově znázorněné procesy a vlivy duševního pozadí jsou v protikladu k předmětnému neboli „vědomému“ znázornění *symbolické*, to znamená naznačují přibližně a jak nejlépe možno nějaký smysl, který je zprvu neznámý. S ohledem na tuto skutečnost je také zcela nemožné, aby se v izolovaném jednotlivém případě něco konstatovalo s jistotou. Máme jen pocit cizoty a matoucí, nepoznatelné směsi. Nevíme, co se vlastně ukazuje nebo co je míněno. Možnost pochopení vzniká jen srovnáním mnoha sérií obrazů. Obrazy pacientů jsou celkově vzato pro nedostatek umělecké fantazie jasnější a jednodušší, a proto srozumitelnější než obrazy moderních malířů.

Mezi pacienty lze rozlišit dvě skupiny: *neurotické* a *schizofrenní*. První skupina produkuje obrazy syntetického charakteru, které mají spojitě a jednotné citové ladění. Jsou-li úplně abstraktní, a mohou proto postrádat citový moment, jsou alespoň vysloveně symetrické nebo mají zřejmý smysl. Druhá skupina produkuje naproti tomu obrazy, které ihned dávají najevo svou citovou cizotu. V každém případě nesdělují žádný jednotný, harmonický cit, nýbrž citové rozpory nebo dokonce naprostou bezcitovost. Čistě formálně převažuje charakter *rozervanosti*, který se projevuje v takzvaných lomových liniích, to znamená v jakémsi druhu psychických spár zborcení, které se táhnou obrazem. Obraz nechává chladným nebo působí děsivě pro svou paradoxní, citově rušivou, děsnou nebo groteskní bezohlednost vůči tomu, kdo se na něj dívá. K této skupině patří Picasso.*

* Tímto konstatováním tedy není míněno, že by každý, kdo patří k jedné z těchto dvou skupin, byl neurotický nebo schizofrenní. Takové rozdělení chce jen naznačit, že v prvním případě povede psychická porucha pravděpodobně k obvyklým neurotickým symptomům a v druhém případě k symptomům schizoidním. Označení „schizofrenní“ v tomto případě tedy nikterak neznamená, že zde jde o duševní chorobu schizofrenii, nýbrž pouze o dispozici nebo habitus, na jehož základě by závažné psychické komplikace mohly vyprodukovat schizofrenii. Neoznačují tedy Picassa ani Joyce v nejmenším za psychotické, nýbrž je pouze počítám k oné obsáhlé skupině lidí, jejichž habitus nereaguje na

Přes tuto zřetelnou rozdílnost mají obě skupiny něco společné, totiž *symbolický obsah*. Obě představují naznačený smysl, avšak neurotický typ hledá smysl a jeho pochopení a snaží se ho sdělit pozorujícímu. Schizofrenik však stěží prozrazuje takový sklon, spíše se zdá, jako by byl obětí tohoto smyslu. Je tomu tak, jako kdyby jím byl přemožen a pohlcen a jako by byl sám rozpuštěn ve všech oněch elementech, které se neurotik alespoň pokouší ovládnout. O schizofrenním projevu musíme říci to, co jsem poznamenal o Joyceovi: nic nepřichází pozorovateli vstříc, všechno se od něj odvrací, dokonce i případná krása se jeví jen jako neomluvitelný průtah tohoto odvratu. Hledá se ošklivé, chorobné, groteskní, nerosozumitelné, banální, a to ne pro vyjádření, nýbrž pro zastření, avšak takové, které není určeno žádnému hledajícímu, nýbrž je jako studená mlha, která zakrývá liduprázdné bažiny, neúmyslně, jako divadlo, které se může obejít bez diváka.

U prvního se dá vytušit, *co by rád vyjádřil*, u druhého, *co nemůže vyjádřit*. U obou se objevuje tajemný obsah. Taková série obrazů, ať už je to malovaný obraz, nebo psané slovo, začíná symbolem *Nekyie*, cesty do Hádu, sestupem do nevědomí a rozloučením s tímto světem. Co se děje potom, je sice ještě vyjádřeno ve formách a postavách denního světa, poukazuje však na skrytý smysl, a má proto symbolický charakter. A tak Picasso začíná ještě předmětnými obrazy v modré, modři noci, měsíčního svitu a vody, thovtské modři egyptského podsvětí. Umírá a jeho duše vjíždí na koni na onen svět. Denní svět se jej ještě chytá, připomíná jej žena s dítětem, která k němu přichází. Žena je pro něj jak dnem, tak nocí, což se psychologicky označuje jako světlá a temná duše (anima). Ta temná sedí, čeká, toužebně na něj čeká v modrém šeru a vzbuzuje patologickou předtuchu. Se změnou barev vstupujeme do podsvětí. Předmětnost je zasvěcena smrti, vyjádřena v děsivém mistrovském obraze tuberkulózně syfilitické adolescentní prostitutky. Motiv prostitutky začíná se vstupem na onen svět, kde se on jako zemřelá duše setkává s množstvím jiných zemřelých. Když říkám „on“, myslím tím onu osobnost v Picassovi, která prodělává

hlubokou duševní poruchu obvyklou psychoneurózou, nýbrž schizoidním symptokomplexem. Tuto psychiatrickou diskusi jsem pokládal za nutnou, poněvadž mé shora uvedené konstatování dalo podnět k několika nedorozuměním. (Jungův článek v *Neue Zürcher Zeitung* měl za následek četné repliky v tisku, které byly vyprovokovány především jeho poznámkou o schizofrenii. Zaujal k tomu stanovisko shora uvedenou poznámkou v prvním vydání *Wirklichkeit der Seele*, 1934.)

utrpení podsvětního osudu, myslím onoho člověka, který se neobrací k dennímu světu, nýbrž osudově k temnotě, a nenásleduje ideál uznávané krásy a dobra, nýbrž démonickou přitažlivou silou ošklivého a zlého, jež se antikristovskými a luciferskými vzdouvá v moderním člověku a vytváří náladu zániku světa, právě tento světlý denní svět zahaluje mlhami Hádu, infikuje jej smrtelným rozkladem a nakonec ho jako prostor zasažený zemětřesením rozkládá do fragmentů, lomových linií, zbytků, sutin, cárů a anorganických jednotek. Picasso a jeho výstava jsou úkazy doby, tak jako osmdvacet tisíc lidí, kteří tyto obrazy zhlédli.

Nevědomí se staví proti muži zpravidla ve formě „temné postavy“, Kundry obdařené děsivě groteskní, dávnověkou ošklivostí nebo infernální krásou, patří-li ten, jehož se takový osud dotkl, k neurotické skupině. Jak to odpovídá čtyřem ženským postavám gnostického podsvětí – Evě, Heleně, Marii a Sofii, nalézáme při Faustově přeměně Markétku, Helenu, Marii a abstraktní „věčně ženský“ prvek. Tak se proměňuje také Picasso a objevuje se v podsvětí formě tragického *Harlekýna*, jehož motiv se vine četnými obrazy a jenž je jako Faust zapleten do vražedného dění a v druhé části se opět objevuje ve změněné podobě. Harlekýn je mimochodem řečeno starý chthonický bůh.*

Sestup do dávnověku patří od Homérova svědectví k Nekyi. Faust se vrací k primitivnímu bludnému světu Blocksbergu a chíměře antiky. Picasso vyvolává nemotorné zemské formy groteskní primitivnosti a nechává bezduchost pompejské antiky znovu ožít zářící ve studeném světle, že by to hůře nedovedl ani Giulio Romano. Neviděl jsem nikdy mezi svými pacienty nebo jsem viděl jen vzácně případ, jenž by se nevrátil k neolitickým uměleckým formám a nepouštěl se do evokací antických dionýsismů. Harlekýn putuje jako Faust všemi těmito formami, i když mnohdy jen jeho víno nebo jeho loutna nebo alespoň barevné kosočtverce jeho bláznovského oděvu prozrazují, že je přítomen. A co zažívá na svém šíleném putování tisíciletími lidstva? Jakou kvintesenci vydestiluje z nahromadění sutě, rozkladu a polozrozených i předčasně zemřelých možností tvaru a barvy? Jaký symbol se objeví jako poslední příčina a jako smysl veškerého rozkladu?

* Za přesný důkaz vděčím přátelské pozornosti pana dr. W. Kaegiho.

Tváří v tvář matoucí mnohotvárnosti Picassově se na to stěží odvážíme poukázat: proto chci raději nejdříve říci, co jsem zjistil u svého materiálu. Nekyia není bezúčelný, čistě ničivý titanský pád, nýbrž smysluplná „kantabasis eis antron“, sestup do jeskyně zasvěcení a tajného poznání. Cesta dějinami duše lidstva má smysl znovu vytvořit člověka jako celek tím, že vyvolá vzpomínku krve. Sestup k matkám slouží Faustovi k tomu, že vynáší na povrch hříšně celého člověka, Parida a Helenu – onoho člověka, který upadl v zapomenutí pro poblouznění jednostranností právě probíhající přítomnosti. Byl ve všech dobách otřesů příčinou chvění tohoto pozemského světa a vždy jí bude. Tento člověk je protikladem člověka přítomnosti, poněvadž je takový, jaký byl vždy, zatímco onen je takový pouze zde a nyní, přítomně. Podle toho u mých pacientů na období katabaze a katalýzy navazuje uznání protikladnosti lidské povahy a uznání nutnosti konfliktních párů protikladů. Proto po symbolech psychopatologických zážitků v rozkladu následují obrazy, které zázorněji sjednocení párů protikladů jako jasný – temný, nahoře – dole, bílý – černý, mužský – ženský atd. V posledních Picassových obrazech se motiv sjednocení protikladů vyskytuje ve svém bezprostředním protějšku opravdu zřetelně. Jeden obraz (ovšem zpřetínaný mnoha lomovými liniemi) obsahuje dokonce sestavení světlé a temné animy. Křiklavé, nedvojznačné, ba brutální barvy posledního období odpovídají tendenci nevědomí zvládnout násilně konflikt citů. (Barva = cit.)

V duševním vývoji pacienta není tento stav koncem ani cílem. Znamená pouze rozšíření pohledu, který teď konečně zahrnuje celek morálně-animálně-duchovního lidstva, aniž je ovšem přetváří v živoucí jednotu. Picassovo „vnitřní drama“ („drame intérieur“) dospělo před peripetii až k této poslední výši. Pokud jde o budoucího Picassa, nechtěl bych se raději pouštět do proroctví, neboť toto dobrodružství nitra je nebezpečná věc, která může na každé úrovni vést ke klidu nebo ke katastrofálnímu odtržení vzájemně napjatých protikladů. Postava Harlekýna se vyznačuje tragickou dvojznačností, ačkoli jeho roucho již na sobě nese symboly nejbližších vývojových stadií zřejmých znalci. Je to přece hrdina, který má projít nebezpečnostmi Hádu: avšak podaří se mu to? Tuto otázku nemohu zodpovědět. Harlekýn je pro mě děsivý. Až příliš

mi připomíná onoho „pestrého chlapíka vystrojeného za šaška“ v *Zarathustrovi* Nietzscheho, chlapíka, jenž přeskočil přes nic netušícího provazolezce (paralela k bajazzovi), a tím jej zabil. Tam říká Zarathustra slova, která se pro Nietzscheho strašlivě vyplnila: „Tvá duše bude ještě dříve mrtva než Tvé tělo: neboj se již tedy ničeho.“* Kdo je tento „šprýmař“, to říkají jeho slova, která volá na provazolezce, své slabší alter ego: „Lepšímu, než sám jsi, zavíráš volnou cestu!“** Je to kdosi větší, kdo rozbíjí skořádku, a touto skořápkou je často – mozek.

* Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Werke VI. Leipzig 1901, s. 23. Tak pravil Zarathustra. Kniha pro všechny a pro nikoho. Přeložil Otokar Fischer. Odeon, Praha 1968, s. 31.

** Tamtéž, s. 22 (český překlad s. 21).